JOAQUÍN BARAÑAO

HISTORIA FREAK DE CINE

VOLUMEN II

Un relato sobre el cine, desde Lawrence de Arabia hasta Netflix, a través de 298 curiosidades



Joaquín Barañao

Historia Freak del Cine

VOLUMEN II

Un relato desde los orígenes hasta el presente, a través de más de 500 curiosidades



Ilustración de portada: Mathias Sieldfeld
Diseño colección: Ian Campbell
Diagramación: Ricardo Alarcón Klaussen
Corrección de estilo: Agustina Pulfer

Avda. Andrés Bello 2115, 8º piso, Providencia, Santiago de Chile

1ª edición: octubre 2018

Contiene 460.459 caracteres con espacios.
Inscripción Nº 294842

ISBN de la obra completa impresa: 978-956-360-514-3
ISBN del Volumen II impreso: 978-956-360-516-7

ISBN de la obra completa digital: 978-956-360-517-4
ISBN del Volumen II digital: 978-956-360-519-8

Diagramación Digital: ebooks Patagonia
info@ebookspatagonia.com
www.ebookspatagonia.com

ÍNDICE

VOLUMEN II

CAPÍTULO 9
LOS LEVIATANES DE LA DÉCADA: LA ÉPICA SESENTERA

En medio del impacto de *Ben-Hur*, un estudio británico junto a Columbia empujaron un proyecto que venían explorando desde inicios de los 50: Thomas Lawrence y su nutrido inventario de vivencias.

Lawrence fue un arqueólogo, militar y diplomático británico que apoyó a los árabes en su revuelta contra el Imperio otomano durante la Primera Guerra. Era, además, dueño de una pluma privilegiada para relatar sus percances, y las postales que con insuperable fotogenia lo muestran vestido de beduino lo transportaron al imaginario colectivo de Occidente como Lawrence de Arabia.

En 1935, Lawrence sufrió un accidente en moto. Hugh Cairns fue uno de los médicos que intentó salvarlo. Aunque no pudo preservar esa vida, la emoción que lo invadió permitió salvar muchas otras. Al estallar la Segunda Guerra, Cairns presentó estudios sobre la eficacia de los cascos para prevenir bajas en motos militares y fue pionero en la legislación que, 32 años más tarde, hizo del casco una exigencia en la ley británica.

Lawrence fue representado por Peter O’Toole, un actor de fama exigua, más abocado a Shakespeare que al celuloide. Los camellos, por de pronto, le causaban la mayor incomodidad (da el caso que Lawrence odiaba los camellos también). En algún recreo entre filmaciones, fue a un mercado jordano y compró espuma para añadir a la montura. Varios extras copiaron la idea y un número de capas de espuma son visibles. O’Toole recibió el apodo de “Ab al-’Isfanjah”, “Padre de la Esponja”. No es que jamás a nadie se le hubiese ocurrido algo así, pero pareciera que la práctica fue legitimada por su figuración cinematográfica porque se esparció entre los beduinos.

Ahora, comodidad y seguridad son conceptos independientes. En una toma en la que guiaba a 500 jinetes, O’Toole cayó desde su montura. El accidente

bien pudo costarle la vida. Por fortuna, montaba un camello adiestrado, y el animal instintivamente cubrió al actor con su cuerpo, mientras la caballada tronaba a su lado.

Junto a O'Toole figuraban, entre otros portentos, Alec Guinness, Anthony Quinn y el egipcio Omar Sharif. La elección de Sharif era natural. Además de su nativo árabe, hablaba inglés, castellano, francés, portugués, italiano y, para no decepcionar a Aristóteles, griego. Por eso la mayoría de los papeles de su carrera son de extranjero. Por ejemplo, de ruso en *Doctor Zhivago*, muestra de lo indiferenciadas de las percepciones del grueso del público norteamericano. No satisfecho con el estrellato cinematográfico y los siete idiomas, era empresario hípico y escribía para una revista especializada. Ah, y jugaba *bridge* a nivel mundial, exhibición contra el Shah de Irán inclusive. Escribía una columna al respecto en el *Chicago Tribune*, publicó varios libros sobre bridge, y licenció su nombre para el videojuego *Omar Sharif on Bridge*, que aún se vende para Windows y plataformas móviles.

Lawrence de Arabia fue filmada casi en su totalidad de izquierda a derecha para insinuar un viaje. Tomó tanto tiempo que en una escena en la que O'Toole baja las escaleras transcurrió un año entre lo que se ve al inicio y al final. En total resultó una maratón de 3 horas y 47 minutos, a lo largo de los cuales ni una sola mujer habla[204].

El esfuerzo fue bien redituado. Steven Spielberg, entonces de 16 años y quien desde niño quería ser director, renunció temporalmente al plan tras deliberar que se había fijado la vara demasiado alto. *Lawrence de Arabia* obtuvo diez nominaciones y ganó siete, incluyendo Mejor Director, para David Lean, y Mejor Película. Subió a recibir la estatuilla el productor Sam Spiegel, aun cuando se pasó la producción a bordo de un yate mientras el resto se deslomaba en el desierto jordano, argumentando que sería muy peligroso para un judío como él posar pie allí. O'Toole obtuvo nominación a Mejor Actor, la primera de un total de siete, persistencia que le valió ganar un gran total de... cero estatuillas. En esta ocasión la perdió frente a Gregory Peck por *Matar a un ruiseñor*. En 2002, O'Toole recibió un reconocimiento honorario, el elegante recurso con que la Academia consuela desaires prolongados.

O'Toole vivió ciertos imprevistos como consecuencia del nuevo estatus de su cuenta bancaria. Una noche de borrachera junto a su colega Peter Finch, el dueño del pub les informó que era hora de cierre. En lugar de marcharse, firmaron cheques para comprar el pub. A la mañana siguiente, ya en sus

cabales, corrieron a desarticular la barrabasada. El locatario aceptó el acto de contrición y rompió los cheques. El pub se volvió uno de los favoritos de O'Toole y Finch. Un año más tarde, el hombre murió. Ambos asistieron al cementerio, donde engrosaron el círculo de dolientes reunidos en torno a la tumba. Hasta que una mujer les tocó el hombro para indicarles que estaban en el funeral equivocado[205].

20th Century Fox profundizó la senda épica con *Cleopatra*. Tanteaban una versión exprés de $300 000, seis semanas para el guion y otras cuatro de filmación. Por el contrario, el productor Walter Wanger soñaba hacía años con el proyecto y se rehusaba a volverlo realidad en carcasa de película B. Mandó a diseñar los sets más espectaculares de la galaxia y convenció a sus superiores de rodar en grande. Wanger, después de todo, era el hombre que acuñó el concepto de "Diplomacia Pato Donald" para referirse al impacto del cine sobre la marca *Made in USA*.

Para el protagónico se evaluó, entre otras, a Audrey Hepburn, hasta decantar por Elizabeth Taylor. Era una vuelta de mano. El salto a la fama de Hepburn se produjo al desplazar a Taylor, la favorita de los productores, en el protagónico de *La princesa que quería vivir*, tras una prueba de cámara que impresionó a William Wyler. El camarógrafo gritó: "¡Corte!", pero siguió grabando en secreto. La verdadera Hepburn emergió y Wyler quedó maravillado.

Wanger llamó a Taylor mientras ella grababa *De repente, en el verano*. Atendió su marido de turno, Eddie Fisher. Le pareció una propuesta ridícula. A modo de broma, le respondió: "seguro, dile que lo haré por un millón de dólares. Tú sabes, ja ja". Wanger aceptó, el primer salario de esa magnitud que recibía una actriz[206] (Brando lo recibió por *Motín en el Bounty* en 1962; hoy Dwayne "la Roca" Johnson cobra eso solo por postear sus propias películas en redes sociales). O bueno, así al menos lo cuenta Liz en sus memorias. A esto sumó el 10 % de las ganancias. Como si fuera poco, *Cleopatra* se filmaría en Todd-AO, un formato de 70 milímetros diseñado por Mike Todd, su marido anterior, del cual ella heredó los derechos.

Taylor, recién convertida al judaísmo, compró $100 000 en bonos del Estado de Israel. En represalia, el gobierno egipcio prohibió todas sus películas e impidió su ingreso al país, una restricción más bien incómoda considerando la envergadura de las pirámides de utilería que habría que erigir. Los egipcios recularon dos años más tarde, en vista del monto de inversión involucrado.

Para representar al sol calcinante de Egipto, el grueso de la filmación tendría lugar en Londres, capital internacional de la neblina y el clima de perros. Tanto el plató como las plantas exóticas traídas para la ocasión sufrieron los embates de la humedad. Más grave fue la neumonía de Taylor. Acudió el médico privado de la Reina Isabel, quien le diagnosticó una hora de vida. Fue enviada al hospital, donde se la sometió a una traqueotomía de emergencia (la cicatriz es visible en algunas tomas). La filmación no iba a reiniciarse sino hasta varios meses más tarde, en las locaciones más templadas de Roma. Escenografías y accesorios completos fueron duplicados en Italia, para horror de la gerencia de finanzas de 20th Century Fox.

Una vez en Cinecittà, se construyó un foro romano tres veces más grande que el real, una suerte de antimaqueta. Taylor usó 25 vestuarios diferentes, uno de ellos hecho de oro de 24 quilates (Madonna la superaría en *Evita*, con 85 vestuarios). Eso respecto de los gastos más o menos previsibles. En la categoría de dispendios inesperados estuvo el de un guardia dedicado a proteger a las extras que hacían de esclavas, en huelga, como protesta por los acosos de los extras italianos.

En medio de todo esto, se destapó el romance entre Taylor y Richard Burton, el actor de Marco Antonio. El escándalo hubiese reventado Twitter de haber existido. Un poco de contexto para entender por qué. En 1957, Taylor se divorció de un actor británico para desposar a Mike Todd, el productor de *La vuelta al mundo en 80 días*, formalizando la tempestuosa relación que ambos llevaban bajo cuerda. La ceremonia tuvo por maestro de ceremonias al alcalde de Acapulco y, por testigo, a Cantinflas. Eran las terceras nupcias para ambos. Tuvieron una hija y todo marchaba, hasta que, tras catorce meses de idilio, Todd falleció al estrellar su avioneta. Fue el único de los siete maridos de quien Taylor nunca se divorció. Era tanta su pena que Taylor comenzó a tartamudear, salvo cuando actuaba en *Un gato sobre el tejado caliente*, que le permitía de alguna manera transmigrar su cerebro hasta que alguien gritara “¡corte!”[207].

Mucha habrá sido la aflicción, pero Taylor tardó poco en adentrarse a un nuevo torbellino de pasión. Esta vez, con Eddie Fisher, marido de Debbie Reynolds. Fisher se divorció de la madre de la Princesa Leia para gozar de la compañía de Taylor. Fisher era además el mejor amigo del finado Todd, y la pareja que formaba junto a Reynolds era promocionada como el ensueño de Hollywood. Encima de todo, el siguiente trofeo en el inventario de conquistas de Taylor, el citado Richard Burton, llevaba más de una década casado con

una actriz galesa. La prensa amarilla festinó durante meses, y NBC canceló *The Eddie Fisher Show*.

Así que bueno, nadie mejor que Elizabeth Taylor para encarnar a Cleopatra VII, esa *femme fatale* de la antigüedad. La última soberana de Egipto contrajo matrimonio con su hermano menor, de diez años de edad[208], y luego con su hermano de doce años al tiempo que sacudía las sábanas junto a Julio César (casado también), con quien dio a luz a Cesarión ("Cesarito" en latín). Remató su itinerario de seducciones en las ligas imperiales engendrando tres hijos con Marco Antonio y desposándolo mediante el rito egipcio, mientras la cuarta esposa de su semental se aguantaba la rabia en Roma.

El acoso de los medios fue insoportable para Taylor y Burton. Ni siquiera el plató era un lugar seguro. Durante la filmación de la batalla naval, un productor invitó a los tórtolos a almorzar en su yate, e instaló cámaras en la habitación a objeto de vender instantáneas comprometedoras al mejor postor. Taylor identificó las cámaras y hubo que contener a Burton para evitar que atacara a su anfitrión.

El Vaticano denunció el *affaire* como "vagancia erótica", y se temían hostilidades de entre los miles de extras locales en la escena de la entrada a Roma. Militares armados acordonaron las calles para prevenir un posible atentado. Cuando Taylor cruzó el arco, la multitud se desbocó. En medio del terror de la situación, cayeron en la cuenta de que los enfervorizados extras la aclamaban. Taylor se quebró. Lloró y esparció besos por los aires. Hubo que filmar todo de nuevo. Era, después de todo, una mujer que sabía cultivar su imagen ante las masas. En su momento, instruyó que su ataúd llegara 15 minutos tarde a su propio funeral[209] (el autor de su obituario, fallecido seis años antes, se perdió el show). Ante tantos imprevistos, el estudio tuvo que mutilar la cinta. Si no se muestra la gran batalla naval final es porque ya no había más fondos.

Las dificultades revivieron en postproducción. El director Joseph L. Mankiewicz fue cesado de sus funciones. Darryl F. Zanuck llamó a Hitchcock para dar término al proyecto, pero él privilegió concentrarse en *Los pájaros*. No había guion detallado, pues Mankiewicz lo escribía a medida que grababa, y no hubo más remedio que traerlo de vuelta para hacerlo calzar.

Mankiewicz presentó a Zanuck un corte de seis horas con el plan de diseccionarlo en dos piezas de tres horas cada uno. La traba era que Burton no aparecería en la primera, privando a los espectadores del chisme del siglo,

un suicidio comercial. Se hizo un solo larguísimometraje. La versión de la *première* fue editada a cuatro horas y ocho minutos, y la de distribución masiva a algo más de tres horas, para encajar más proyecciones cada día. Mankiewicz decía que era por sí sola “las tres películas más duras que jamás hice [...] concebida en emergencia, rodada en histeria y finiquitada en pánico ciego”.

El costo final ascendió a $31 millones ($255 millones de hoy), de lejos lo más oneroso hasta entonces. Ajustadas por inflación, de las cincuenta cintas más caras, *Cleopatra* es la única anterior a 1998. No hay otra que haya sido la más taquillera de un año y que haya perdido plata, una debacle que casi le costó la bancarrota a 20th Century Fox. El cómic *Astérix y Cleopatra*, publicado el mismo año, parodia al film en su carátula:

> *La mayor aventura jamás dibujada. 14 litros de tinta china, 62 lápices de mina blanda, 1 lápiz de mina dura, 27 gomas de borrar, 38 kilos de papel, 16 cintas mecanográficas, 2 máquinas de escribir y 67 litros de cerveza fueron necesarios para su realización*.

La dupla Taylor-Burton siguió alimentando tabloides con su boda del año siguiente. Y cuando se divorciaron. Y cuando se volvieron a casar. Y cuando se volvieron a divorciar. Actuaron en once películas juntos, y se los vio arribar a hoteles con 156 maletas, cuatro niños, una institutriz, tres secretarios con chaqueta de visón, una peluquera, una enfermera, cuatro perros, dos gatos siameses con collares salpicados de diamantes y una tortuga. Para *Almas en conflicto*, Taylor se rehusó a trabajar antes de las 10 AM, después de las 6 PM, sábados, domingos y los primeros dos días de su regla. Aunque sin cláusulas menstruales, Burton era casi igual de exigente. Al igual que su amigo Peter O’Toole, estuvo nominado siete veces a Mejor Actor sin ganar ninguna.

20th Century Fox contrarrestó el tropiezo elefantiásico de *Cleopatra* con un golpe tan sonoro como inesperado. Todo gracias a una austriaca aspirante a monja.

En 1926, la novicia Maria Kutschera fue asignada como institutriz de uno de los siete hijos del viudo Georg von Trapp. Oficial condecorado de la Armada austrohúngara, los submarinos que comandó durante la Primera Guerra hundieron trece buques aliados. Conmovido por el afecto que la novicia expresaba hacia sus hijos, von Trapp obvió los votos de castidad y los 25 años de diferencia, y le pidió matrimonio. Asustada, Maria volvió a su

convento benedictino en busca de consejo. La abadesa era de la opinión de que la propuesta de matrimonio era la voluntad de Dios. Aunque muy de adentro quería ser monja, Maria retornó y aceptó. “Franca y sinceramente no estaba enamorada. Él me gustaba pero no le amaba. Sin embargo, adoraba a los niños, así que de cierta manera me casé con ellos”.

Maria y Georg tuvieron tres hijos, instruyeron al familión en las artes del buen canto, y desplegaron su acto. En 1938, luego de que Alemania anexara Austria, cogieron maletas y petacas, y transitaron a Italia, Reino Unido y Estados Unidos. Los nazis utilizaron la casa abandonada de los von Trapp como centro de operaciones de Heinrich Himmler, mandamás de las SS y uno de los grandes artífices del Holocausto.

Los von Trapp armaron una carrera musical en Norteamérica que perduró hasta 1957. Incluso cantaron para un disco de Elvis[210]. Ya viuda, Maria revindicó los hábitos perdidos y partió junto a tres hijos a misionar como laica a Papúa Nueva Guinea.

Esta serie de incidentes se plasmó en una exitosa película realizada en Alemania Federal. Paramount compró los derechos para la variante hollywoodense, con la intención de asignar el rol de Maria a Audrey Hepburn. La actriz era ideal para antagonizar nazis. Durante la guerra, bailaba en tugurios clandestinos de los Países Bajos con el propósito de reunir dinero para la resistencia[211]. Pero el plan no fructificó. Sí se adaptó como musical de Broadway y ganó seis premios Tony. 20th Century Fox adquirió la propiedad intelectual para retomar el plan que Paramount abortó. *The Sound of Music*, lo llamaron.

Hubo que hacer uno que otro ajuste, claro. Habría sido algo decepcionante mostrar que los von Trapp dejaron Austria como cualquier hijo de vecino con visa de turista, y que la estación de trenes estaba justo detrás de su casa de Salzburgo. Tampoco habría cautivado que Maria riñera con dureza una vez que sus hijastros manifestaron deseos de renunciar a la música. O que, comprensiblemente, se quejaran por vivir en un bus durante 18 años.

La dirección le fue asignada a William Wyler. De viaje en Salzburgo, el director se encontró con la atendible resistencia de las autoridades a enarbolar el pabellón nazi para ciertas escenas. Los productores le informaron que, de no ser posible, usarían imágenes de archivo. No se diga más. Las grabaciones mostraban a los residentes recibiendo a los alemanes con los brazos abiertos.

Para el papel de Maria, el guionista quería a la británica Julie Andrews, una fuerza emergente del circuito de los musicales en vivo. Él y el productor

fueron a Disney a inspeccionar el corte preliminar de una comedia llamada *Mary Poppins*, debut cinematográfico de Andrews. Actuaba junto a Dick van Dyke, un actor que no se enteró de la verdadera fecha de su cumpleaños hasta los 18, porque sus padres le ocultaron que fue concebido fuera del matrimonio. La prioridad del productor era Grace Kelly, pero, tras unos pocos minutos de *Mary Poppins*, le dijo al guionista: “gestionemos la firma de esta chica antes que alguien más vea la película y la agarre”.

Para el momento en que Andrews se calzó el vestuario de Maria, *Mary Poppins* todavía no salía al aire. Le cantaba *supercalifragilisticoespialidoso* a los actores de los niños von Trapp para mantenerlos entretenidos entre tomas, y los más pequeños pensaban que les había inventado la canción. Pese a su deslumbrante desempeño como la niñera más musical de las Islas Británicas, Andrews, la misma que era capaz de cantar *supercalifragilisticoespialidoso* al revés, no sabía tocar guitarra, y aprendió para *The Sound of Music*.

Como capitán von Trapp ficharon al canadiense Christopher Plummer, un galán de 35 en el papel de un cincuentón. Al conocerlo, Kutschera, esa exnovicia benedictina, lo saludó con un sonoro beso en los labios, exclamando: “¡ojalá mi marido hubiera sido tan apuesto como usted!”. Plummer, por el contrario, demostraba bastante menos entusiasmo por la empresa, que le parecía insoportablemente melosa. Decía que trabajar con Andrews era como “ser golpeado en la cabeza con una gran tarjeta de San Valentín cada día”. Bebía la mayor parte del tiempo para pasar este trago demasiado dulce, y en los comentarios del DVD admite que en la escena del festival está borracho. Con el paso de las semanas, su vestuario tuvo que ser reajustado para dar cabida a una emergente panza. Un día, Plummer conoció a un sobrino de von Trapp. Le dijo que su tío era el hombre más aburrido que hubiera conocido en su perra vida. Plummer hablaba de “The Sound of Mucus”.

El estreno partió con el pie izquierdo. Aun cuando Kutschera escribió las memorias en las cuales se basa el guion y aparece como extra junto a una de sus hijas, nadie la invitó. En lugar de disculparse, los productores le dijeron que “no quedaban asientos disponibles”. Respecto a la película, un diario comentó que era “no solo demasiado dulce para ponerlo en palabras, sino casi demasiado dulce para musicalizarlo”.

El pueblo opinó otra cosa y abarrotó las salas. Ayudó además el golpe publicitario que significó las trece nominaciones de *Mary Poppins*, hasta hoy la plusmarca de Disney (la novelista de la serie de libros infantiles *Mary*

Poppins, por el contrario, lloró a lo largo de todo el debut). Entre ellas, Mejor Película, la única que consiguió Walt en vida. Un mes después del estreno de *The Sound of Music*, *Mary Poppins* ganó cinco estatuillas, incluyendo Mejor Actriz para Andrews. Habría que inspeccionar esta cantante de la que tanto se hablaba.

Para noviembre de 1966, *The Sound of Music* superó el reinado de 24 años de *Lo que el viento se llevó* y se alzó como la tercera de "Los exorbitantes diez". Retuvo el cetro hasta 1971, cuando fue superada por... *Lo que el viento se llevó*, relanzada dos veces. En Salt Lake City, una ciudad de 199 300 habitantes, *The Sound of Music* vendió 309 000 boletos[212]. La taquilla desafió la demografía también en Albany y Orlando. *Variety* publicó que una mujer de Los Ángeles vio el film 58 veces, un marino de Puerto Rico 77, y un tipo de Nottingham 102. Un hombre de Florida la vio diez veces y transcribió el guion de memoria.

La banda sonora fue un fenómeno aparte. Compuesta por Richard Rodgers y con libreto de Oscar Hammerstein II —el único Oscar que ha ganado un Óscar— en el Reino Unido fue el álbum más vendido en 1965, 1966 y 1968, en pleno apogeo de los Beatles y los Rolling Stones, y el segundo más vendido de la década tras *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Un austriaco felicitó al intérprete de *Edelweiss* del musical en vivo, añadiendo que adoraba esa canción "desde hace largo tiempo, pero solo en alemán", aun cuando había sido compuesta para la ocasión. La BBC escogió al álbum como una de las piezas a emitir para levantar el ánimo del pueblo británico en caso de un ataque nuclear[213].

La gran víctima de este empuje demoledor fue *Doctor Zhivago*, en la que de nuevo David Lean dirigió a Omar Sharif y a Alec Guinness. Fue el mayor logro comercial de MGM tras *Lo que el viento se llevó* a esa fecha, y hoy es considerada una de las más grandes entre las grandes, pero perdió a manos de *The Sound of Music* sus nominaciones a Mejor Película, Director, Sonido y Edición.

The Sound of Music se distribuyó en España como *Sonrisas y lágrimas*, y en Latinoamérica como *La novicia rebelde*. ¿Cuál demonios era el problema con *El sonido de la música*? Coméntele a un angloparlante de nuestra "Rebel Novice" y sus ojos se desencajarán de sus órbitas.

Esta perfidia idiomática invita a una reflexión más amplia: ¿Quién posee el poder sobre una decisión creativa de alto calibre? Podemos perdonar que los distribuidores españoles denominen *Bitelchús* a Beetlejuice porque ya

conocemos la relación de los peninsulares con la fonética inglesa. Celebramos que en Israel *Lluvia de hamburguesas* se llame *Está lloviendo falafel*. Pero, ¿quién se arroga el poder de traducir *The Pacifier* (El Chupete) como *Niñera a Prueba de Balas* (Latinoamérica) o *Un Canguro Superduro* (España)? ¿A quién le pareció juicioso que *Home Alone* recibiera el mote de *Mi pobre angelito*? ¿O en francés *Mami, perdí el avión* para la primera parte y *Mami perdí el avión de nuevo y esta vez estoy perdido en Nueva York* para la segunda? ¿Cómo es posible que *The nightmare before Christmas* la promocionaran como *El extraño mundo de Jack*?

O considere *Airplane!* de sorpresivo éxito (Leslie Nielsen llevaba 25 años haciendo papeles serios y se dedicó a la comedia en adelante. Se compenetró a tal punto con su nuevo perfil que viajaba con un aparato imitador de pedos, un chiste que fue referenciado en su epitafio). Se la encuentra como *¡Aterriza como puedas!* (España); *¿Y dónde está el piloto?* (Latinoamérica); *Abroche su cinturón, el piloto se fue* (Brasil); *¡Ayuda! ¡Estamos volando!* (Noruega); *¿Hay un piloto en este avión?* (Francia) y *El Viaje Increíble en un avión loco* (Alemania), entre otros.

Por lo demás, ¿por qué España insiste en hacer grupo aparte, complejizando la tarea de libros como este? *Die Hard* funcionaba perfecto como *Duro de matar*. ¿Era imprescindible llevarla a la península como *La jungla de cristal*?

Un caso peculiar es *El día de la marmota*. El personaje de Bill Murray despierta cada mañana atrapado en el mismo día y pisa el mismo charco (hoy existe una placa en ese lugar). Aunque Murray fue mordido varias veces por la marmota, que se supone predice el clima, y a quien hubo que aplicarle inyecciones antirrábicas, la película se llevó a término y cruzó el Atlántico. En Suecia la llamaron *Lunes toda la semana*, indiferentes al hecho de que la historia transcurre en un eterno martes. Y en Corea, *Agujero negro de amor*.

Ni siquiera dentro del universo inglés los títulos están a salvo del todo. La obra teatral *La locura de Jorge III* se llevó al cine como *La locura del rey Jorge*, en parte para evitar que los estadounidenses pensaran que se habían perdido las primeras dos partes[214].

Todos estas afrentas de la traducción palidecen frente al peso pesado de todos los tiempos, el titán del doblaje antojadizo, la encarnación del capricho idiomático: *Ice Princess* (*La princesa de hielo* en Latinoamérica) llegó a España como (afírmese en su asiento) *Soñando, soñando... Triunfé patinando*.

Los ejemplos citados hasta ahora son decisiones subjetivas, y ya sabemos que sobre gustos, si bien hay mucho escrito, nadie tiene la última palabra. Pero caso aparte es *The Cell*, protagonizada por Jennifer López. Cuando Robert Hooke descubrió las células en 1665, las llamó *cell*, "celda" en inglés, porque las nítidas subdivisiones de los tejidos le recordaron celdas monásticas[215]. Por eso en inglés se usa la misma palabra para ambos conceptos. *The Cell* trata sobre un asesino en serie que atrapa a sus víctimas en una maldita CELDA y sobre tratar la mente humana como si se la aprisionara en una CELDA. Por eso en España se la distribuyó, naturalmente, como *La celda*. Pero en Latinoamérica, créalo o no, como *La célula*[216].

Los responsables de estas decisiones son las compañías que distribuyen las películas en sus entornos locales. Son empresas como Buena Vista International, Alta Films o DeAPlaneta que estuvo a punto de titular *El discurso del rey* como *El rey tartamudo*. Su directora de *marketing* explica que "muchas veces tenemos que encontrar el nuevo título sin haber visto la película original". Son ellos quienes sufren con juegos de palabras intraducibles, como *Knight and Day*.

Respecto a por qué España hace grupo aparte, tiene más que ver con sus jotas y zetas que con Rambo viviendo un mogollón de aventuras o Vito Corleone cagándose en la leche. La fonética ibérica es tan diferente a la iberoamericana que se hacen dos doblajes: uno para España y uno para todo el resto, en su mayoría por mexicanos adiestrados en el dominio del "castellano neutro o internacional". Los lingüistas, para quienes el uso de terminología compleja es exigencia del sindicato, lo describen como "una variante surgida del diasistema del castellano destinado a abarcar un área geolectal amplia, privilegiando aquellos modelos de dicción y formas léxicosemánticas y morfosintácticas más frecuentados". En la práctica, un estándar común para abaratar costos. Es eficaz. Si bien muchos cuestionan que lo que se habla en Chile sea realmente castellano, Garfield era vocalizado por un santiaguino sin que a los mexicanos les huela dialectal.

The Sound of Music o *Sonrisas y lágrimas* o *La novicia rebelde* representó un triunfo más bien pasajero dentro de una década atribulada para la industria. En palabras de Cook y Sklar:

> *Era un tiempo de intenso conflicto entre generaciones y de rápido cambio social. Profundamente involucrada en su propia crisis financiera, Hollywood reaccionó lento ante este nuevo ambiente, y los estudios llevaron a cabo intentos crecientemente desesperados para atraer una audiencia demográficamente homogénea que ya no*

existía.

Una seguidilla de fiascos condujo a que la mayor parte de los estudios fuesen absorbidos por compañías mayores. La huella la abrió RKO, vendida por Howard Hughes a una empresa de neumáticos en 1955. Entre 1962 y 1970, Universal, Paramount, United Artists, Warner Bros. y MGM fueron vendidos. Warner Bros. fue adquirido por un conglomerado dedicado a funerales y estacionamientos. MGM, por Kirk Kerkorian, porque quería utilizar su imagen, en especial el León, en su hotel en Las Vegas. A inicios de los 80, 20th Century Fox y Columbia fueron comprados. Este último, por Coca-Cola, que llegó a lanzar una productora de contenidos para televisión llamada Coca-Cola Telecommunications, y luego por Sony. En 1981, MGM succionó United Artists y cinco años después fue absorbida por Turner Broadcasting System.

De nuevo con Cook y Sklar:

El impacto de estas fusiones fue pronunciado, porque redujeron el cine en los Estados Unidos a un rol subordinado. En la maquinaria de generación de utilidades de estas corporaciones, la producción de films era a menudo menos importante que la producción de ítems tales como azúcar refinada, rodamientos, municiones, neumáticos y gaseosas.

En un esfuerzo por atraer a la primera generación que creció con la televisión, los estudios ficharon a directores de ese medio. Tal fue el caso de Irvin Kershner, quien más tarde se haría cargo de *El imperio contraataca*. O de Sidney Lumet, quien debutó en la pantalla grande con *12 hombres en pugna* (1957), sobre un jurado que debe deliberar sobre un juicio por homicidio. Las cámaras parten sobre el nivel de los ojos y con gran angular para aparentar mayor distancia entre los sujetos. A medida que la acción avanza, los lentes bajan, y hacia el final casi todo es filmado al nivel del ojo y con zoom, para suscitar claustrofobia. Lumet mandató a los actores a enunciar una y otra vez sus líneas sin siquiera grabarlos, solo para acentuar la sensación de encierro y espacio compartido. La filmación misma, ya con los plazos encima, se realizó a matacaballos.

La industria batalló en todos los frentes. Uno de ellos, la insistencia en los objetos voladores no identificados.

Todavía más entusiasmo que medios: Ciencia ficción

La ciencia ficción seguía tan vigente como el temor a extinguirnos bajo un hongo atómico. Tanto que la BBC recibió un Óscar por una pieza sobre una horrorosa tercera guerra mundial con armas nucleares. Lo asombroso fue la categoría: Mejor Largometraje Documental[217]. Quizás la única estatuilla más desconcertante es la de Barry Fitzgerald: nominado a Mejor Actor y Mejor Actor de Reparto por la misma película, *El buen pastor*. Ganó en Reparto.

La máquina del tiempo (1960) se basa en la obra homónima de H. G. Wells, una novela victoriana muy influyente en el desarrollo de la ciencia ficción. Los personajes viajan al futuro distante, con escalas en años intermedios. Entre ellas, 1966, cuando se promocionan "televisiones sin tubos". Al llegar al año 802 701, encuentran a la humanidad subdividida en dos especies: los Eloi, pasivos y vegetarianos, y los Morlocks, que habitan el subsuelo y se alimentan de los Eloi.

La isla misteriosa (1961) es una adaptación (muy) libre de la novela de Julio Verne, seleccionada por el productor por ser el libro más requerido en las bibliotecas públicas. Un grupo de náufragos atraca en una isla donde el Capitán Nemo se ha dedicado a crear animales mutantes gigantes a través de experimentos genéticos. ¿Su propósito? Eliminar el hambre en el mundo, y con ello la competencia en la economía.

En la británica *Un millón de años a. C.* (1966) aparece la voluptuosa Rachel Welch, aun cuando los *homo sapiens* nos asomamos recién hace 0,2 millones de años, quien brega contra un alosaurio, extinto hace 155 millones de años. El autor del *stop motion*, el mismo de *Jasón y los argonautas*, comentó que no hizo *Un millón de años a. C.* para "los académicos (...) quienes probablemente no van a ver este tipo de películas de todas formas".

1968 fue el año de *Barbarella*, una variante con contenido erótico. Cuenta las andanzas que vive una astronauta del siglo 41 (Jane Fonda) para detener a un maligno científico en el uso de un rayo positrónico, capaz de instaurar el mal en la galaxia. El villano se hace llamar Durand-Durand, un nombre que luego hizo propio la banda Duran Duran. La heroína es rescatada por revolucionarios, quienes fijan el santo y seña de un encuentro clandestino como "Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwllllantysiliogogogoch". Es el nombre de un verdadero pueblo de Gales, que significa "los avellanos blancos, cerca de los rápidos y de la Iglesia de San Tysilio con una cueva roja"[218].

El mismo año se adaptó *El planeta de los simios*, la que Pierre Boulle consideraba su peor novela. Charlton Heston se encuentra en un planeta dominado por simios, que tratan a los humanos como animales salvajes. En la vida real, la subyugación era la inversa: quienes interpretaban simios debían almorzar alimentos licuados utilizando pajitas para no sacarse la máscara. Varios de ellos eran periodistas, a quienes el productor contrató a objeto de asegurar cobertura mediática. Y le fue bien. Tanto, que *El planeta de los simios* se convirtió en una franquicia y Tim Burton dirigió un *remake* en 2001. Eso sí, declaró que "preferiría saltar de una ventana" antes que dirigir otra.

Stanley Kubrick tomó el bastón con *2001: Odisea del espacio* (1968), que trata sobre... bueno, depende a quién le pregunte. Arthur C. Clarke, autor de la novela, dijo que "si entendiste *2001* fallamos por completo. Queríamos despertar más preguntas de las que contestamos". Es tentador aquí el cliché de "qué se fumó Kubrick", pero él no ingería drogas, pues decía que "cuando todo es hermoso, nada es hermoso". Al menos nadie me va a discutir que versa sobre asuntos del espacio exterior y la vida extraterrestre. De hecho, Kubrick intentó contratar con Lloyds un seguro para el caso de que inteligencia alienígena fuera descubierta antes del estreno, volviendo obsoleta la inversión de $10,5 millones[219]. En los 60 no existía un esfuerzo sistemático de detección y las probabilidades de que ello ocurriese eran nimias. Carl Sagan comentó que Lloyds "se farreó una buena apuesta".

La relación filmado/utilizado alcanzó 1 a 200, selectividad que no evitó que 241 personas abandonaran la sala durante la première. Entre ellos, un contrariado Rock Hudson: "¿podría alguien decirme de qué demonios trata todo esto?". No fue ni el único ni el más decepcionado. Al inicio del proyecto Kubrick había fichado a Alex North para la banda sonora, pero a medio camino cambió de parecer y optó por música docta. North se enteró esa noche[220].

2001: Odisea del espacio ganó Mejores Efectos Visuales por su representación del espacio y de la Luna. Tan convincente todo, que muchos creen que los seis alunizajes nunca ocurrieron y que todo fue orquestado por la NASA con ayuda de Kubrick, aun cuando medio planeta monitoreaba los sucesos mediante radiotelescopios y observatorios ópticos y hay una montaña de evidencia de terceros ajenos a Estados Unidos.

HAL, el siniestro computador de la nave, lo interpretó un canadiense que nunca vio la película. Fue una de las inspiraciones de Anthony Hopkins para

la locución de Hannibal Lecter en *El silencio de los inocentes* y permeó además el rancho de la realidad. El presidente de Creative Strategies, una de las consultoras más antiguas de Sillicon Valley, sostiene que “muchas compañías tecnológicas rechazaron voces masculinas (para los aparatos electrónicos) debido a HAL”.

Con todo, la producción de ciencia ficción más influyente de la década no provino de la pantalla grande, sino de la chica.

En 1947, un Pan Am se estrelló en medio del desierto sirio. Quince personas murieron, incluyendo los pilotos. Entre los 21 sobrevivientes se contaba Gene Roddenberry, el tercer oficial. Con dos costillas rotas, arrastró a los heridos fuera del avión en llamas y asumió el liderazgo. Su primera tarea fue convencer a las tribus del desierto de robarle solo a los muertos. Luego, a los habitantes de un pueblo cercano no hubo cómo convencerlos y solo conservaron la ropa que llevaban puesta. Roddenberry caminó seis kilómetros hasta un pueblo donde alertó del accidente. Con ya suficientes aventuras en el cuerpo, once meses más tarde renunció a Pan Am con la meta de escribir. De ser posible, al servicio de ese nuevo y cautivante medio al que llamaban televisión.

Roddenberry pasó 16 meses en la policía de Los Ángeles hasta conseguir su transferencia a la unidad de información pública, donde ofició de redactor de discursos. De a poco, comenzó a inmiscuirse en el mundo de la televisión, hasta alcanzar una posición de guionista en series de CBS.

A inicios de 1963 se desempeñaba en *El teniente*, una serie sobre la vida de las tropas en tiempos de Guerra Fría. Un capítulo versaba sobre la materia por entonces tabú del racismo. NBC se rehusó a emitirlo. La serie completa fue cancelada muy poco después. La guerra de Vietnam había vuelto tóxicos los dramas militares.

En abril de 1964, Roddenberry envió al Sindicato de Guionistas tres copias de un guion de ciencia ficción. Pagó $2 por el derecho a inscribirlo y lo llamó *Star Trek*. Ambientada en el futuro, podría abordar tópicos sociales sin interferencia de las cadenas televisivas.

Tanto MGM como CBS declinaron. En el caso de CBS, porque priorizaron *Perdidos en el Espacio*. Estrenada en 1965, *Perdidos en el Espacio* estaba repleta de trajes plateados, robots con luces multicolores y viajes interestelares. Los hechos acaecen en 1997, aquella remota era de cadenas de correo electrónico sobre Bill Gates regalando su fortuna[221].

NBC accedió a financiar un piloto. El grueso de la acción transcurre en torno

al USS Enterprise, capitaneado por James T. Kirk (William Shatner), y con la supervisión científica de Spock (Leonard Nimoy), mitad humano y mitad vulcano. El linaje de Spock se exterioriza en sus orejas puntiagudas, un atributo que Nimoy detestaba y que en NBC temían fuese interpretado como satánico. Roddenberry le prometió a Spock que si para el 13° episodio seguía insatisfecho inventarían un pretexto para eliminarlas. La sangre vulcana se iba a manifestar también en piel de color rojo, pero notaron que en televisores monocromáticos se veía casi negro.

La exhibición no cautivó a la audiencia de testeo, pero aun así NBC comandó una segunda prueba. Spock fue el único personaje que se repitió. Compraron la serie para salir al aire el otoño de 1966, enfatizando que Spock no debía ser más que “un personaje de fondo”.

En el primer capítulo, a mediados del siglo XXIII, el USS Enterprise viaja en misión médica al planeta M-113. Una vez allí, son agredidos por un alienígena antropomorfo. No es coincidencia: de acuerdo a la trama, hace 4,5 miles de millones de años, una especie humanoide sembró los planetas de la Vía Láctea con su ADN, dirigiendo la evolución hacia el patrón humano (entre nos, el pretexto para bajar costos en vestuario). El atacante busca extraer la sal de sus cuerpos. La sal jugó así un rol tanto a nivel de trama como de producción. Se compraron saleros de diseño escandinavo, pero su apariencia futurista confundía y los redestinaron como escáneres médicos[222].

La serie comenzó a generar tracción. Suficiente como para que Roddenberry llamara a un malhechor Khan Noonien Singh, con la esperanza de captar la atención de un piloto chino de similar nombre con quien hizo buenas migas durante la Segunda Guerra, pero cuyo contacto perdió (no funcionó). Tras ocho episodios los ejecutivos de NBC se quejaron de que no había suficiente Spock.

Roddenberry gestionó cartas de apoyo al programa entre escritores, y NBC confirmó dos temporadas. Los guionistas anexaron a Pavel Chekov, nacido en Leningrado en el año 2241, como navegador del Enterprise. Era un gancho para adolescentes, basado de manera explícita en Davy Jones, de The Monkees, una banda a su vez diseñada por los mercaderes del espectáculo como respuesta a la popularidad de los Beatles. Nimoy, a su turno, incorporó el “saludo vulcano” para Spock, una amplia “V” entre los dedos cordial y anular que basó en una bendición judía.

A medida que el fin de la segunda temporada se acercaba, el fantasma de la cancelación volvía a acechar. Roddenberry se asoció con Isaac Asimov para

el tratamiento del libreto, y apoyó una marcha de unos mil estudiantes frente a NBC. Otros fans lanzaron su propia campaña de cartas. El activismo consolidó un núcleo duro de fanáticos de un vigor muy particular, quienes iban a roncar fuerte en el futuro. En marzo de 1968, NBC anunció la tercera temporada.

Esta nueva tanda fue escenario de una bullada polémica en torno a Uhura, la oficial de comunicaciones. Es una mujer asertiva, dueña de su destino y una más de la tripulación del Enterprise, no obstante su condición de afroamericana (Nichelle Nichols). Muy inusual para el Estados Unidos de los 60. Tras la primera temporada, Nichols casi renunció para seguir una carrera en Broadway, pero no otro que Martin Luther King la persuadió de perseverar en un rol que tanto bien le hacía a las minorías étnicas (*Star Trek* era el único programa por el cual los hijos del reverendo podían quedarse hasta tarde).

El guion mandaba un osado beso con el capitán Kirk. Los productores se alarmaron ante una potencial censura en el sur. ¿Por un simple beso? Para que entremos en onda: pocos meses atrás, solo porque una cantante blanca *tocó* el brazo de su colega jamaiquino Harry Belafonte, el representante del auspiciador dijo que "se sintió violado" e intentó editar la escena.

NBC ordenó dos versiones, una con beso de Uhura y una sin él. Tras filmar el beso, los actores sabotearon la segunda versión. Kirk gritaba: "¡NO! ¡TE! ¡VOY! ¡A! ¡BESAR!, ¡NO! ¡TE! ¡VOY! ¡A! ¡BESAR!". No quedó más remedio que respetar el guion original[223].

La serie adquirió estatus de culto, al punto que hubo una versión de Wikipedia en Klingon, el idioma ficticio de la serie. En 2005, el proyecto de enciclopedia fue reacomodado en wikia, donde aún es posible leer artículos como "Vincent Van Gogh" o "Britney Spears"[224]. Una mujer le preguntó a Nimoy si estaba consciente de que Spock era materia prima para las fantasías eróticas de miles de mujeres alrededor del mundo. "Que todos sus sueños se hagan realidad", respondió. Su saludo vulcaniano ha sido parodiado en cientos de películas y programas de TV, como *Toy Story*, *Pinky y Cerebro* y *La era del hielo*. En 2014 fue añadido a Unicode, el estándar de codificación de caracteres, como U+1F596. Helo aquí: 🖖.

Algo similar ocurrió con James Doohan como Scotty, el ingeniero jefe del Enterprise (una asignación de tareas ligeramente contraintuitiva, considerando el dedo que le fue amputado tras el desembarco de Normandía). Doohan recibió un doctorado honorario de la Escuela de Ingeniería de

Milwaukee luego de que la mitad de los estudiantes declarara en una encuesta que su personaje los inspiró para escoger esa carrera[225].

La hegemonía de *Star Trek* entre los nerds de la ciencia ficción iba a fisurarse el 25 de mayo de 1977. Ya habrá tiempo para explayarse al respecto.

Llámame Bond: James Bond

Pocos meses antes del estallido de la Segunda Guerra, el Director de la División de Inteligencia de la Armada Británica contrató como asistente personal a un joven aristócrata llamado Ian Fleming. Los impulsos militares corrían por sus venas. Su padre, parlamentario y mayor del Ejército, había fallecido defendiendo la causa aliada en 1917, lo que le valió un obituario de puño y letra de Winston Churchill en *The Times*.

En su paso por la Inteligencia, Fleming ideó la *Operación Implacable*. Su plan era apresar un avión alemán, equiparlo con al menos una persona que hablara alemán a la perfección —cual *Bastardos sin gloria*— y estrellarlo en el Canal de la Mancha. Al ser rescatados, atacarían al bote y atraparían una máquina del Código Enigma, que sus enemigos utilizaban para la comunicación cifrada. Nunca se llevó a cabo.

Sí se realizó la *Operación Carne Picada*, cuyo autor intelectual todo indica que fue Fleming. Tomaron el cadáver de un mendigo que murió comiendo veneno para ratas, lo vistieron de oficial británico, le adosaron planes sobre una invasión aliada de los Balcanes y Cerdeña y lo depositaron en la costa de España. Los alemanes cayeron. Reforzaron esos lugares y no Sicilia, el verdadero destino del desembarque aliado.

Fleming luego fue puesto a cargo de la Operación Goldeneye, destinada a monitorear una posible alianza entre Franco y Hitler, y a sabotearla si se constataba, de modo de mantener el abastecimiento británico en Gibraltar. Hacia el final de la guerra, Fleming la tenía clara: “voy a escribir la historia de espionaje definitiva”.

Su novia, divorciada de un vizconde para dar curso a la relación, figuraba embarazada para el invierno de 1952. Para distraerse del estrés de los preparativos de la boda, Fleming escribió *Goldeneye* desde la comodidad de su residencia en Jamaica (la misma que más tarde adquiriría Bob Marley). El resultado fue *Casino Royale*, “escrita en un momento de intenso

aburrimiento”. La tildó de “obra horrenda y lerda”.

Al espía lo llamó James Bond, el nombre de un ornitólogo de especies caribeñas. Fleming era aficionado al avistamiento de aves y decía que “su nombre breve, desprovisto de romanticismo, y anglosajón, pero muy masculino, era justo lo que necesitaba”. Fantaseaba al agente como una persona extremadamente sosa, a quien nada le ocurre. James Bond era “el nombre más aburrido que jamás hubiera oído”.

Por esos días, Fleming leía una biografía de John Dee, un matemático, astrónomo, astrólogo y místico del siglo XVI. Dee, consejero de la corte, firmaba como “007”. Los dos “0” representaban su rol de “los otros dos ojos de la Reina Isabel I”[226].

Las ventas de *Casino Royale* fueron tan cuantiosas que la editorial le ofreció un contrato por tres libros. Durante los siguientes doce años, Fleming escribió desde Jamaica las doce novelas y las dos compilaciones de cuentos de James Bond. Ni siquiera en momentos de esparcimiento dejaba de urdir maquinaciones. En una cena con el presidente John Kennedy propuso esparcir rumores en Cuba de la segunda venida de Cristo. El día señalado, un buzo de la CIA provisto de barba emergería en una playa cubana, declarando que Fidel era el Anticristo, mientras un submarino lanzaría bengalas al cielo[227].

En su momento, Fleming intentó persuadir al jefe de la Associated British Pictures Corporation de llevar a su agente al cine. “Ay, esos libros son buenos y se dejan leer, Ian, pero nunca se convertirán en películas, nunca”, le respondió. A inicios de los 60, United Artists desembolsó $1,1 millones para probar lo contrario. De entre las varias novelas escogieron *Dr. No*, pues requería de una sola locación principal (Jamaica) y de una sola escena de efectos especiales de importancia.

Para el rol estelar convocaron a un exrepartidor de leche, excadete de la Marina Real británica, exfisiculturista de Míster Universo, exsalvavidas, expulidor de ataúdes, exconductor de camiones, exmodelo de desnudos de la Escuela de Arte de Edimburgo y futbolero fanático, llamado Sean Connery. Tan futbolero, de hecho, que casi fichó por el Manchester United, pero “un futbolista de primera línea podría iniciar el descenso para los treinta años, y yo ya tenía veintitrés. Decidí volverme actor y resultó ser una de mis movidas más inteligentes”[228]. Tenía solo 31 años, pero llevaba ya diez con peluca.

A ojos de Fleming, Connery era muy mala carta. Escocés, de clase trabajadora, y tosco, en circunstancias de que Bond era inglés, de clase alta y

refinado. Sus deseos para el antagonista tampoco fueron respetados. Fleming invitó a su primastro, Christopher Lee —Saruman en *El señor de los anillos* —, pero para entonces los productores ya habían cerrado con Joseph Wiseman.

The Times llamó a Bond "un gran y enorme marshmallow peludo", y el Vaticano la condenó por ser "una peligrosa mezcla de violencia, vulgaridad y sexo". Pero en medio de la paranoia bélica de la Guerra Fría este tipo de intrigas era chispa sobre paja seca. Recaudó 54 veces el costo. La escena de Ursula Andress, la primera chica Bond, emergiendo del mar en un bikini blanco fue votada en el Reino Unido como la mejor escena sexy del cine. Andress declaró que "ese bikini hizo de mí un éxito (...), me dio la libertad de escoger mis roles futuros y volverme independiente financieramente".

De inmediato, United Artists dobló el presupuesto para la siguiente entrega, *De Rusia con amor*, la última con Fleming vivo y la última película que vio Kennedy antes de morir. Fue la cinta más taquillera de 1963 en el Reino Unido, abriendo el espacio para *Goldfinger*. Esta última, sede de aquella inolvidable secuencia en la que Bond bucea hasta una playa, se saca el traje de agua y emerge en un impecable esmoquin, sin humedad ni arrugas. Los genios de *Mythbusters* demostraron la factibilidad de la hazaña, pero no tenían para qué molestarse: en noviembre de 1941 un espía de la resistencia neerlandesa hizo exactamente eso para ingresar al hotel donde los nazis fiesteaban cada viernes por la noche[229].

La manía por los espías se extendió por Europa, en especial España e Italia, que lanzaron sus propias creaciones. A James Bond, en particular, no lo paró más nadie. Connery le puso el hombro a tres más, contando una extraoficial. Entre medio, David Niven protagonizó una versión satírica de *Casino Royale* y George Lazenby se anotó con *Al servicio secreto de su Majestad*, pero fue Connery quien se volvió el rostro de postal. Por eso resulta tan notable que en 1965 fuera multado con £15 por conducir a exceso de velocidad por un sargento llamado, figúrese usted, James Bond[230]. En el camino a la consagración, sin embargo, Connery pasó una que otra vergüenza. En *Los diamantes son eternos (1971)*, un neumático rueda al lado de un auto que se acaba de volcar... y que luce orgulloso sus cuatro neumáticos intactos[231].

Pero, a diferencia de los diamantes, ningún rol es eterno. Después de esa película, Connery aseguró que no volvería a aceptar el papel. Roger Moore puso fin al periodo de inestabilidad, con siete entregas. Al igual que Connery, vivió episodios para olvidar. En *El hombre del revólver de oro* (1974),

aparece un camarógrafo completo en medio de una pelea[232]. Bond se enfrenta ahí al villano Francisco Scaramanga, interpretado por Christopher Lee, resarciendo de forma póstuma a su primastro.

En la quinta aparición de Moore, *Solo para sus ojos*, el secretismo no se circunscribió a la ficción. Poco después del estreno, la prensa amarilla británica reveló que una de las bombas sexy, Caroline Cossey, había nacido hombre[233].

Entre medio, Connery se desdijo y volvió a calzar el esmoquin para un *remake* de *Thunderball*, la cuarta de la saga, extraoficial a la franquicia oficial. En referencia al voto de abstinencia infringido, su esposa propuso titular la nueva película: "Nunca digas nunca jamás". Dicho y hecho. En los créditos aparece: "Título *Nunca digas nunca jamás* por: Micheline Connery".

La genealogía Bond la continuó Timothy Dalton y luego Pierce Brosnan. El irlandés debutó con *GoldenEye*, seguida de *Tomorrow never dies*. Iba a llamarse *Tomorrow never lies*, inspirado en la canción de los Beatles *Tomorrow Never Knows* y en el periódico *Tomorrow* contenido en la trama. Ocurrió que leyeron mal el fax que se envió a MGM y a los ejecutivos les encantó[234].

El contrato de Brosnan le prohibía vestir un esmoquin en cualquier película ajena a la saga. La restricción se vio más que compensada con sus escenas eróticas junto a Halle Berry en *Otro día para morir*. Tiempo después, un tipo se le acercó en un bar dublinés y le pidió estrechar su mano. Brosnan accedió. "Eso es lo más cerca que mi mano jamás estará del culo de Halle Berry", fueron los motivos del fulano.

Otro día para morir es también recordada por la tonada principal, interpretada por Madonna, nominada al Globo de Oro por Mejor Canción Original y al Premio Frambuesa a por Peor Canción Original[235].

(Algo parecido le ocurrió a Sandra Bullock. El mismo año ganó Mejor Actriz por *The Blind Side —Un sueño posible—* y el Peor Actriz por *Alocada obsesión*[236]. De paso, Bullock se convirtió en la 29° víctima de la "maldición de amor del oscar", mujeres que ganan Mejor Actriz y luego se divorcian o rompen con sus parejas).

El bastón bondiano pasó a manos de Daniel Craig. Es el único Bond que podría ser admitido al verdadero Servicio Secreto de Inteligencia británico (MI6), que no acepta tipos de más de 1,8 m de manera que pasen desapercibidos. Craig inauguró su participación con una versión en serio de *Casino Royale*. Fue una bienvenida más bien áspera: perdió dos dientes en la

pelea inicial, y su dentista tuvo que volar de Londres a Praga a atenderlo. El consuelo es que batieron sin proponérselo el récord de volteos consecutivos de un vehículo, con siete. El Aston Martin era tan estable que no lograban voltearlo, así que lo equiparon con un cañón de gas que resultó más energético de lo previsto.

Para su segunda aparición, en *Quantum of Solace*, los imponderables fueron de naturaleza externa. Parte del film se rodó en Chile, representando a Bolivia. Al alcalde local la suplantación le pareció intolerable e interrumpió las filmaciones en su vehículo. Algunos pensaron que se trataba de otra escena de acción. El edil fue arrestado por algunas horas, cuestión que no amilanó en lo más mínimo su alma de guerrero: “Cuando me vio, James Bond salió arrancando”, declaró.

A la fecha, Craig lleva cuatro cintas. En la última de ellas, *Spectre*, la sede del MI6 es volada en pedazos. En la proyección especial en ese edificio, el personal estalló en aclamaciones con la escena, ante lo que imagino fue la consternación del departamento de recursos humanos.

La saga suma nada menos que 26 piezas. Solo las franquicias del Universo Marvel, *Harry Potter* y *Star Wars* han sido más exitosas en términos de recaudación. Ya veremos cómo y por qué.

Norteamérica a la italiana: Los espagueti *westerns*

En los años 60, los italianos estaban hartos de las “espadas y sandalias”. Sergio Leone, un joven director dedicado a esos menesteres, no se iba a quedar cesante. Notó que sus compatriotas reían de las convenciones y clichés de los inverosímiles westerns estadounidenses. En *Bonanza*, por ejemplo, a partir de la cuarta temporada los personajes se vestían igual en casi todos los episodios, para facilitar la duplicación del armario de los dobles y reutilizar cabalgatas ya grabadas. De hecho, hacia 1960 el western dejó de ser el género número uno. Había un mercado europeo latente para westerns de sensibilidad fílmica italiana. Optó por realizar un remake de *Yojimbo* de Akira Kurosawa. Lo llamó *El magnífico extranjero*.

Para el protagónico, Leone trató de persuadir a Henry Fonda, pero era incapaz de costear una estrella de primera línea. Luego lo intentó con Charles Bronson, quien rechazó lo que le pareció un guion deficiente. Otros siete actores de menor rango declinaron también. Un día, Leone vio un capítulo de

la serie televisiva *Rawhide*, con un tal Clint Eastwood. El actor llevaba años en roles menores, y un protagónico en *Emboscada en el Paso Cimarrón*, que el propio Eastwood tachó de "una película Z, el peor western jamás hecho". Podría resultar. ¡Si hasta su nombre era un anagrama de "Old West Action"!

A Eastwood no le entusiasmó el proyecto, y su agente le sugirió rehusarse. Sin embargo, nunca había estado en Europa y a su esposa le atraía el viaje. Le acomodaba además transmutar desde el héroe impoluto à la Ned Flanders que rescata gatos de los árboles a un personaje que, si bien militante del lado del bien, ofrecía sombras y rasgos crepusculares.

De su bolsillo, Eastwood compró *jeans* negros, un sombrero y, aunque no fumaba, habanos. Razonó que la molestia lo pondría en el correcto estado mental. En España adquirió un poncho. Se trataba de una coproducción italiana, alemana y española. Leone poco y nada hablaba inglés, y Eastwood, menos italiano. Se grabó sin diálogos, que fueron añadidos en postproducción, tanto en inglés como italiano.

Eastwood no esperaba gran cosa de *El magnífico extranjero*. Pensaba que ni siquiera llegaría a Estados Unidos. Un día, leyó un artículo en *Variety* sobre una película que causaba furor en Roma y Nápoles.

Se llamaba Por un puñado de dólares *y ¡no me parecía nada de familiar! Seguí leyendo acerca de lo bien que le estaba yendo. Y entonces finalmente, tras, diría que un par de semanas de leer acerca de este film, me di cuenta que decía* Por un puñado de dólares*, protagonizada por Clint Eastwood.*

Nadie le avisó a Eastwood que la película cambió de nombre, ni que Leone se hacía llamar Bob Robertson para sonar estadounidense[237].

Al personaje innominado de Eastwood los hábiles comerciantes estadounidenses lo llamaron "El Hombre Sin Nombre". *Por un puñado de dólares* recaudó mucho más que el sueño más optimista. Eastwood, hasta entonces una modesta figura de la televisión, se volvió una nueva estrella de la galaxia cinematográfica. Leone llevó adelante *Por un puñado de dólares más* (1965), todavía más exitosa que su predecesora, lo que le dio alas a *El bueno, el malo y el feo* (1966).

Al inicio de la tercera y última entrega, El Hombre Sin Nombre está aliado con un rufián personificado por Eli Wallach. Lo entrega a la autoridad para cobrar la recompensa y luego lo rescata con un certero tiro sobre la cuerda que está a punto de ahorcarlo. En la vida real, el asunto resultó más espinudo. El caballo sobre el que esperaba Wallach se asustó con el disparo de fogueo y corrió despavorido por más de un kilómetro, mientras el actor, con las manos atadas a la espalda, se aferraba con toda la fuerza que le permitían sus

rodillas.

La trama se centra en la búsqueda de un tesoro. Tras una serie de incidentes, exhuman un cuerpo para desenterrarlo. El esqueleto era auténtico. Se trataba de lo que quedaba de una actriz española que estipuló en su testamento sus deseos de actuar incluso después de muerta[238]. Todo aderezado con aquella inolvidable canción que Ennio Morricone compuso para evocar el llanto de un coyote, y que incluye además silbidos y canto tirolés.

La producción resultó algo más problemática. A medio camino, Eastwood se echó a huelga. ¿Sus demandas? $250 000, un 10 % de las ganancias en Estados Unidos y un nuevo Ferrari. Pueden haber influido las condiciones laborales. En algún punto, le tocó compartir cama con Wallach. Años después, Wallach se jactaría de ser “el único hombre que se ha acostado con Clint Eastwood”, el machote de Hollywood.

Con lo que no se hicieron problemas fue con el famoso poncho español. Se suele duplicar o triplicar los vestuarios y utilerías esenciales para enfrentar posibles pérdidas. No en este caso. Eastwood usó el mismo poncho para las tres. “El poncho se ensució un poco”, confesó después, “Nunca lo lavé en los tres films”[239].

No recomiendo ver la trilogía al hilo. Es algo perturbador apreciar a Lee Van Cleef como un recto coronel en la segunda parte, y acto seguido verlo en la tercera de inmisericorde mercenario.

En vista de los resultados de la trilogía, Paramount invitó a Leone a dirigir *Érase una vez en el Oeste*, una reflexión sobre la leyenda forjada en torno al *far west*. Fue filmada en España, Cinecittà y Monument Valley (con el respeto que merece John Ford, aún vivo). Leone ofreció el rol estelar a Eastwood, pero el actor temió que el boom del nuevo western implosionara y lo arrastrara al abismo. Leone no se lo tomó nada de bien. Declaró que el repertorio dramático Eastwood no ofrecía más que dos expresiones: “con y sin sombrero”.

Leone, ya de otro pelo, convenció a Henry Fonda y Charles Bronson, los mismos que lo rechazaran años atrás. Este último es un rudo pistolero que asesina sin que le tiemble la mano. No había para qué recordar que en su infancia Bronson era tan pobre que fue al colegio con un vestido de su hermana mayor[240].

En medio de la filmación, el actor Al Mulock, veterano de *El bueno, el malo y el feo*, saltó de la ventana de su hotel con vestuario completo. El

gerente de producción corrió para socorrerlo. Inclinado para asistirlo, oyó una voz que susurraba en su oído: "¡El vestuario! ¡Recupera el vestuario!". Era Leone, enfurecido por la falta de delicadeza de Mulock de suicidarse faltándole un día de filmación[241]. Meses más tarde, necesitado de un *close up* del actor, lo maldecía una y otra vez: "Ese imbécil... ¿no se podía matar 24 horas más tarde?".

Leone reinventó el género brindándole un aire que se ha calificado de "operático": *close-ups* extremos sobre los rostros de los personajes, casi como retratos; largas pausas de incubación de suspenso; poco diálogo; muchas balas. Respecto a la verosimilitud, a mi juicio, el avance fue más modesto. Eastwood dispara tanto más rápido y tanto más preciso que todo el resto que más parece hombre biónico que cazafortunas de carne y hueso.

El arrastre de Leone motivó a un séquito de emuladores. En su mayoría, películas dirigidas por italianos, con equipos italianos y españoles, y elencos multilingües, norteamericanos y alemanes inclusive. Incluso la dupla cómica formada por Bud Spencer y Terence Hill (de *Juntos son dinamita*) le dieron una oportunidad con *Me llaman Trinity*. A Spencer, después de todo, lo inspiraba aquello de que en la variedad está el gusto. Nadó en los juegos Olímpicos 1952 y 1956, fue campeón italiano de waterpolo, obtuvo grado de derecho, fue piloto comercial certificado y piloto de helicópteros, creó varias patentes y fundó varias organizaciones benéficas[242]. ¿Campeón *italiano*? ¿Con ese nombre? Nació como Carlo Pedersoli. Lo de Bud Spencer es por Budweiser, su cerveza favorita, y el actor Spencer Tracy.

Mientras estas producciones se apilaban una detrás de la otra, un periodista español escribió "espagueti western" (*spaghetti* es el plural de *spaghetto*, pero ya sabemos que rara vez un tallarín anda solo) y el concepto caló. *La biblia del espagueti western* constata que más de seiscientos westerns de factura europea vieron la luz entre 1960 y 1978. Solo una fracción alcanzó distribución internacional.

A Leone lo tildaron el padre del género, un título que recibió con moderado beneplácito. "Soy el padre, sí, pero de un montón de hijos de puta".

Desde las cenizas: El nuevo cine alemán

Tras la guerra, la industria fílmica alemana quedó tan devastada como el búnker de Hitler. En los 50 había recuperado el volumen, pero no la calidad.

Entre mediados de los 60 e inicios de los 70, el gobierno de Alemania Federal instauró un trío de instituciones abocadas al financiamiento. Una nueva camada de autores, influenciados por la nueva ola francesa, abordó el problema del *unbewältige Vergangenheit*, el pasado no asimilado del pueblo germano. Es el "nuevo cine alemán". Como en Francia, son tres los grandes mosqueteros: Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog y Wim Wenders.

Fassbinder fue un fugaz relámpago fílmico. Tras menos de quince primaveras de carrera, un cóctel de cocaína y barbitúricos acabó con todo. Aun así, acumuló cuarenta largometrajes y dos series de televisión, sin contar 24 obras de teatro, programas de radio y cortometrajes. Actuó 36 roles, ofició de compositor, camarógrafo, diseñador, editor y mánager teatral.

Wim Wenders, aunque parte del nuevo cine alemán, es conocido sobre todo por obras más recientes, como *París, Texas* (1984) y el aclamado documental *Buena Vista Social Club* (1999), acerca de una agrupación de añosos músicos cubanos y sus canciones prerrevolucionarias.

El último miembro del triunvirato, Werner Herzog, exhibe la biografía más florida. De niño, se cruzó con un extenso artículo sobre cine en una enciclopedia y descubrió su destino en la vida. Los primeros pasos los dio con una cámara que robó de una escuela de cine de Múnich. "No lo considero un robo", dijo. "Era solo una necesidad. Yo tenía una especie de derecho natural a esa cámara. Si necesitas aire para respirar y estás atrapado en una habitación, tienes que tomar un cincel y un martillo y romper el muro".

En 1971, Herzog inició la que sería una de sus obras más famosas, *Aguirre, la ira de Dios*. Relata la demente expedición que Lope de Aguirre y otros 300 españoles acometieron en 1560 en busca de El Dorado, una treta de las autoridades para mantener lejos a los veteranos de la conquista del Imperio inca. El guion lo escribió a lo largo de dos días y medio durante un viaje con su equipo de fútbol, celeridad que contrasta con el caótico entorno laboral. Después de un partido, un compañero borracho sentado en el asiento de atrás del bus vomitó sobre su máquina de escribir. Herzog arrojó las páginas por la ventana.

El director viajó al Amazonas en busca de locaciones. A último minuto, cambió su itinerario y canceló un pasaje aéreo. El avión que no abordó fue alcanzado por un rayo y se partió en el aire con 92 pasajeros a bordo. Una bióloga cayó tres kilómetros sujeta al asiento con su cinturón de seguridad y sobrevivió. El impacto fue suavizado por las copas de los árboles de la densa jungla[243]. Herzog rodó el documental *Alas de esperanza* acerca de este

milagro.

El alemán razonó que nadie representaría mejor al zafado de Aguirre que el zafado de Klaus Kinski, un volátil actor que había arrendado una habitación en el departamento de su familia años atrás. Le envió el libreto, y recibió un telefonazo a eso de las 3 AM: “Me costó al menos un par de minutos darme cuenta de que era Kinski el origen de todo este griterío inarticulado. Tras una hora de esto, caí en la cuenta de que le pareció el más fascinante de los libretos y quería ser Aguirre”.

Kinski habría incluso traspasado a su personaje la propensión a vociferar si no es porque a Herzog le pareció una manera muy obvia de mostrar la exasperación. En una ocasión, el director lo dejó chillar por una hora y media hasta que claudicó de agotamiento y solo entonces grabó la versión final.

Administrar a este polvorín no iba a ser cosa sencilla. Además de media tonelada de inconducente equipo de montañismo, Kinski llevó un rifle. En una noche de producción, irritado por el ruido que emergía de una choza donde parte del elenco y los técnicos jugaban cartas, los calló a balazos. Un extra perdió el extremo de un dedo. Herzog confiscó el rifle, que posee hasta hoy.

En otro punto del rodaje, Kinski amenazó con renunciar si Herzog no despedía a un asistente de sonido. El director desenvainó el rifle y amenazó con volarle los sesos si se iba, y luego apuntó contra sí mismo.

En 1982, el director perseveró tanto en el Amazonas como en Kinski para rodar *Fitzcarraldo*, la odisea de un irlandés que planeaba convertirse en barón del caucho. A fines del siglo XIX, transportó un barco a vapor de 30 toneladas de un río a otro a través de laderas selváticas. Por fortuna, la cordura no prevaleció. Herzog hizo mover un barco de 340 toneladas sin efectos especiales, y se hizo llamar a sí mismo: “conquistador de lo inútil”.

Acarrear un buque por la fronda tropical fue la parte fácil.

Las tribus locales se lanzaron al pillaje y quemaron el set. Un hombre sobrevivió a un flechazo en la garganta, y su esposa fue alcanzada en el estómago. Hubo que implementar una cirugía de ocho horas en una mesa de cocina. Herzog ayudó “sosteniendo su cavidad abdominal con una linterna y con mi otra mano aplicando repelente a las nubes de mosquitos que revoloteaban alrededor de la sangre”. Un leñador fue mordido por una serpiente y de inmediato tomó la eficaz decisión de cortar su pie con una motosierra para evitar que el veneno se esparciera por el torrente sanguíneo. “Fue una buena decisión”, comentó el director, “sobrevivió”. La mano del

jefe de fotografía sufrió un tajo horripilante y siguió una operación de dos horas y media. No había anestesia, pero a falta de ella se recurrió a una de las prostitutas del equipo. Incluso un sacerdote católico había implorado a Herzog llevar unas cuantas, a su apostólico juicio imprescindible para evitar que sus hombres violaran a las nativas[244]. La mujer hizo lo posible por mitigar la agonía del pobre hombre presionando la cabeza entre sus pechos.

Quien se salvó de todo esto fue Mick Jagger, cuya participación en *Fitzcarraldo* se canceló a última hora, producto de los atrasos en la producción.

A la postre Herzog y Kinski hicieron cinco películas juntos. Después de todas esas horas compartidas, Kinski describió así al empleador más importante de su carrera: "es un individuo miserable, rencoroso, envidioso, apesta a ambición y codicia; es maligno, chantajeador, cobarde, mentiroso recalcitrante y farsante, de pies a cabeza". Herzog reciprocó: "Klaus fue uno de los actores más grandes del siglo, pero era un monstruo y una gran pestilencia. Todos y cada uno de los días tenía que pensar en nuevas maneras de domesticar a la bestia".

Años después Herzog confesaría que "sentíamos un gran amor, un gran vínculo, pero ambos planeamos asesinarnos el uno al otro". El director contó que se aproximó sigiloso a incendiar la casa de Kinski mientras el actor dormía pero el perro lo detuvo[245].

A la postre, Herzog no solo no mató actores, sino todo lo contrario. En 2006, vio un auto volcarse cerca de su casa. Se acercó y golpeteó la ventana del conductor. "Solo tranquilízate", le dijo. "Estoy bien. Estoy tranquilo", le respondió el hombre. "No, no lo estás", retrucó Herzog, y le impidió encender un cigarro. Una fuga de gasolina penetraba la cabina. Ese hombre era Joaquin Phoenix[246].

No hay censor que dure cien años: El fin de la censura y el cine porno

Entre 1967 y 1969, una seguidilla de violentas cintas sintonizó a las mil maravillas con los fenómenos contraculturales de fines de la década. En los intersticios que en sus agendas dejaban libre Woodstock y Mayo del 68, miles de jóvenes se volcaron al cine.

Los fuegos los abrió *Bonnie y Clyde* (1967). Una mesera sumida en el tedio se enamora de un exconvicto, junto a quien recorre Estados Unidos en un

festín de robos de bancos y autos. Para Jack Warner, más bien indigerible. Famoso por su vejiga impaciente, se paró tres veces a orinar durante la proyección de muestra y auguró un futuro negro. “Son las dos horas diez más largas que jamás he pasado. Esta es una película de tres meadas”. Por el contrario, *Bonnie y Clyde* fue un éxito de proporciones, y con ello rompió con una serie de tabúes fílmicos en materia de sexo y violencia. Ejerció así una influencia notoria en cintas como *El Padrino*, *La pandilla salvaje* y, mucho más tarde, *Pulp Fiction*, que contiene una escena casi idéntica.

En *La pandilla salvaje* se dispararon unas 90 mil balas, “más que en toda la revolución mexicana” de acuerdo a los afiches de Warner Bros[247]. Tan sanguinolenta, que los uniformes de soldados muertos eran reparados y pintados para resetear la carnicería. El director, Sam Peckinpah, lo planeaba como una catarsis que despertara repulsión por la violencia. Más tarde admitiría que las audiencias más bien la disfrutaban. En Nigeria, se la mostraba a las tropas para aleonarlas antes de las batallas.

Bonnie y Clyde es una piedra basal del llamado “Nuevo Hollywood”. Como con la nueva ola francesa, ahora los directores llevaban el pandero en las decisiones artísticas. Hombres como John Ford o Cecil B. DeMille se entendían a sí mismos como asalariados de los estudios con el mandato de manufacturar entretenimiento. Ni siquiera tomaban parte de la edición y se movían a otro proyecto una vez que el rodaje acababa. Los directores del Nuevo Hollywood, por el contrario, asumían en papel de autores.

En esta corriente se enmarcan largometrajes como *2001: Odisea del espacio* o *La pandilla salvaje* (1969). Otro caso distintivo es *Buscando mi destino* (1969), con Peter Fonda y Dennis Hopper de motoqueros, y Jack Nicholson de abogado alcohólico, el rol que los llevó al estrellato (quien no lo captó fue un brasileño que en 2012 intentó abrir una cuenta con una identidad falsa y escogió la foto de Nicholson, uno de los rostros más reconocibles del mundo[248]).

Durante la filmación se trasladaban por Estados Unidos a bordo de dos camiones y una casa rodante. Filmaban en exteriores con luz natural, pues, de acuerdo al director, el mismo Hopper, “Dios es un gran iluminador”. Fiel al espíritu contracultural, pasaban buena parte del tiempo borrachos o drogados, y para sostener las cámaras reclutaban amigos, *hippies* de paso o quienquiera se les cruzara en el camino. Hopper asegura que fue *Buscando mi destino* la que puso la cocaína en el mapa en Norteamérica. La respuesta del público fue sensacional.

Como con la nueva ola francesa, la excelente relación entre costo e ingresos pronto saturó el mercado de películas sobre la cultura juvenil.

En paralelo, la censura se derrumbaba como consecuencia de los cambios culturales que sacudían Occidente. *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1966) contenía toneladas de lenguaje censurable, pero el director Mike Nichols se rehusó pasar tijera. A modo de negociación, el jefe de la MPAA acordó otorgar el sello a cambio de eliminar solo una frase, "*screw you*". Era una victoria casi completa.

Apenas unos meses después de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, el film italo británico *Blow Up* (o *Deseo de una mañana de verano*) de Michelangelo Antonioni, dio el golpe de gracia. La película se basa en *Las babas del diablo*, un cuento de Julio Cortázar, a su vez tomado de una experiencia del fotógrafo chileno Sergio Larraín. Al revelar fotos de las callejuelas de París, Larraín descubrió en un segundo plano a una pareja follando.

Deseo de una mañana de verano cuenta un día en la vida de un fotógrafo del *glamour*. Además de groserías, el cóctel le llevaba desnudos y abuso de drogas. No había negociación posible que allanara el sello de la blancura. Para lanzarla intacta, MGM creó una empresa aparte no afiliada al código, Premiere Sound Films.

Ambas películas fueron un exitazo. La sociedad ya no estaba dispuesta a que le impusieran qué podían y qué no podían ver.

En 1968, la MPAA estableció un sistema de segmentación. El plan era coexistir con esta nueva sensibilidad, precaver que la menos estricta censura europea carcomiera la audiencia, y diferenciarse todavía más de la televisión, forzosamente familiar. Estados Unidos fue así el último gran país occidental en adoptar ese criterio. El esquema fue: G para público general, PG para tutelaje paterno, R para películas que menores de 17 deben ver junto a un adulto, NC-17 para acceso vetado a menores de 17, y X para sexo explícito. Más tarde, a instancias de Spielberg, se añadiría PG-13 para mayores de 13 años. Un sistema flexible, que permite negociar concesiones en lugar de vetarlas de plano. Así los estudios pueden calibrar el contenido de manera de apuntar a la categoría que maximiza las ganancias. En un contexto de concurrencias bajas, la segmentación trajo más y más sexo para animar a los televidentes a dejar sus sofás.

Este modelo ha vuelto la censura una medida excepcional. En *Los Fockers: La familia de mi esposo*, por ejemplo, con Ben Stiller y Robert De Niro, la MPAA no permitió el uso del apellido "Focker" a menos que encontraran a

alguien llamado así. Pero son casos más bien aislados y poco sustanciales. De todos modos, muchos resienten los sacrificios. Hugh Jackman fue tan lejos como para reducir su salario con tal de mantener *Logan* como R en lugar cercenarla hasta alcanzar PG-13, de mejor prospecto comercial.

La segmentación trajo consigo la producción de piezas serias que trataban el sexo como parte del drama de la vida. Tal es el caso de *Perdidos en la noche* (1969), de John Schlesinger, con Jon Voight de vaquero texano que viaja a ganarse la vida de prostituto entre las adineradas neoyorquinas. Termina asociándose con un timador tuberculoso, rol que ofrecieron a Dustin Hoffman. El actor venía de una nominación a Mejor Actor por *El graduado*, la película que hizo famosa la canción *Mrs. Robinson* de Simon & Garfunkel (ABC impidió participar a Burt Ward, Robin en el Batman televisivo. “No te preocupes”, le dijeron, “es una película pequeña”).

Hoffman se entendía a sí mismo como un hombre de tablas, condición que su tía procuraba reafirmar: “no puedes ser un actor. No eres lo suficientemente apuesto”. *El graduado* lo veía como una incursión temporal. “Era una persona de teatro. Así es como mis amigos eran, también, Gene Hackman y Robert Duvall”, explicaba (los tres vivieron juntos en Nueva York, en el único departamento que ha acumulado 5 Óscar y 19 nominaciones). “Les dije ‘haré esta película. No se preocupen, volveré’”.

La apariencia física de Hoffman descolocó al equipo de casting de *El graduado*. Un productor creyó que Hoffman era uno de los chicos de los mandados. Le solicitaron una escena erótica con Katharine Ross. “La idea del director de conectarme con alguien tan hermosa como ella me parecía un chiste todavía más feo. Era una pesadilla judía”. Ross pensaba: “se ve de un metro de estatura, tan descuidado. Esto será un desastre”. Nunca había hecho un pasaje de ese tipo en sus clases de actuación. Nervioso hasta el tuétano y pensando en romper el hielo, le dio a Ross un pellizco en el trasero. La actriz lo encaró furiosa, “nunca vuelvas a hacerme eso, ¡Cómo te atreves!”. (Incorregible, durante la audición de *Kramer vs Kramer* años después, el actor se aproximó a Meryl Streep y se presentó agarrándole un seno: “Hola, soy Dustin Hoffman”).

Seguro del desastre, la humillación final fue al partir. Hoffman sacó las manos del bolsillo para despedirse, y varias fichas del metro cayeron al suelo. Un técnico las recogió y se las entregó diciendo: “Toma, chico, vas a necesitar estas”. Para su asombro, ganó el puesto. El nerviosismo y el físico modesto resultaban ideales para el papel. De hecho, el director había

sondeado antes a Robert Redford, pero era muy guapo para el puesto. “No puedes interpretar a un perdedor”, le dijo. “¿A qué te refieres? Por supuesto que puedo”, respondió Redford. “Ok, ¿te ha ido mal alguna vez con una chica?”. Con genuina confusión contestó: “¿A qué te refieres?”.

La recepción de *El graduado* fue estupenda, pero Hoffman resintió algunas de las críticas que recibió. “Me hirió. Algunas de las cosas en la prensa fueron brutales”. *Life* escribió que “si la cara de Dustin Hoffman fuese su fortuna, estaría condenado a una vida en la pobreza”.

Decidido a demostrar su versatilidad como actor, para la audición de *Perdidos en la noche* Hoffman pidió reunirse en pleno Times Square de Manhattan. Se vistió de harapos y acosó transeúntes mendigando monedas mientras el director esperaba a tres metros de distancia que llegara su actor. Al revelar su identidad, Schlesinger no pudo sino admitir el acierto[249].

Perdidos en la noche fue catalogada de X, y es hasta hoy la única de esa categoría en ganar Mejor Película. No tanto porque sea más cruda que todas sus sucesoras en el podio, sino porque la calificación de X comenzó a asociarse al porno duro —que no es el caso de *Perdidos en la noche*— y el estándar de clasificación cambió para adecuarse a esta realidad. Dos años después, *Perdidos en la noche* fue recatalogada como R, pues muchas salas negaban la proyección de Xs. Otro tanto ocurría con los periódicos, que con frecuencia se negaban a concederles publicidad.

De hecho, el año de debut de *Perdidos en la noche* coincide con la “Era de Oro del Porno”, como se conoce a la década y media que sigue al lanzamiento de *Blue Movie.* Un periodo en el que el sexo explícito gozó del respeto y atención de buena parte de la crítica y el público.

Blue Movie recibe su nombre del tinte azulino que empapa el metraje. Andy Warhol, su director, dominaba mejor las telas que el celuloide. Empleó por error negativos para escenas nocturnas, y la luz solar que percolaba por las ventanas del departamento tiñó todo de tinte azulino. La película no es mucho más que una conversación casual y sexo no simulado de dos amantes en un departamento de Nueva York. “Los guiones me aburren”, decía Warhol. De hecho, el director habla de ella como *Fuck* a secas, y todavía se la conoce así informalmente. El tópico es por lo demás coherente con su trayectoria visual. Para la misión Apolo 12, fue uno de seis prominentes artistas invitados a plasmar una obra de arte para dejar sobre la superficie lunar. Warhol dibujó un pene.

“Siempre había querido hacer una película que fuese puro coger, nada

más”, decía de *Blue Movie*. Se entiende mejor constatando su filmografía previa. Ejemplos:

–*El sueño*: su amante, John Giorno, durmiendo durante cinco horas y veinte minutos.

–*El beso*: 50 minutos de besos, de tres minutos y medio cada uno.

–*Comer*: Un colega comiendo durante 45 minutos.

–*Blow job*: 35 minutos del rostro de un hombre mientras recibe sexo oral.

–*Carne* (productor). George Cukor la llamó “un auténtico olorcillo a cuneta”, cita que complació tanto a Warhol que la utilizó para fines promocionales.

–*Empire*, ocho horas de toma fija del Empire State.

Blue Movie debutó con escándalo, como era de esperar. El personal de la sala donde se estrenó fue arrestado y la cinta confiscada. El traspié se resolvió con una multa de $250, y se transformó en la primera cinta con sexo explícito en alcanzar amplia distribución en las salas norteamericanas.

El relajo de los estándares les abrió los ojos a cineastas que veían en el sexo un pasaporte al dinero fácil. Al año siguiente salió *Mona, la ninfa virgen*, y *Performance*, protagonizada por Mick Jagger. La apertura avanzaba rápido, pero no al ritmo de la desmesura de Jagger. Para una escena bajo las sábanas, le entregaron la cámara y lo dejaron a sus anchas. Destruyeron el negativo con martillo y cincel.

Sobrevino un caudal de erecciones y orificios. En 1972 fue el turno de *Garganta profunda*, acerca de una mujer con el clítoris en la garganta que recibe ayuda médica para explotar sus ventajas comparativas en materia de sexo oral. El metraje termina así: “Fin. Y gargantas profundas para todos ustedes”. *Garganta profunda* saltó como ninguna desde lo obsceno y chabacano a lo experimental y artístico. Martin Scorsese, Truman Capote, Jack Nicholson, Brian De Palma, Johnny Carson y Frank Sinatra son algunos de quienes la vieron. La popularidad entre intelectuales y representantes de la clase media-alta llevó a *The New York Times* a acuñar el concepto de Porno Chic.

Cinco días después del estreno estalló el escándalo Watergate. Dos reporteros del *Washington Post* recibían información de un sujeto al interior del gobierno, cuya identidad se mantenía en secreto. En medio del impacto del film, naturalmente apodaron al informante “Garganta Profunda”. Gerard Damiano, el director, confirmó el año siguiente el nuevo sitial de las carnes en acción con *El Diablo en Miss Jones*. Multitudes de intelectuales y

universitarios hicieron fila.

Más atención todavía concitó la francoitaliana *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci, sobre un viudo estadounidense (Marlon Brando) que inicia un romance con una parisina (Maria Schneider). Aunque se promocionaba como una cinta erótica, tiene más de abierto porno. Un columnista de ABC la llamó "pornografía disfrazada de arte". Por de pronto, una violación anal, con mantequilla de lubricante. A Schneider le informaron la existencia de la escena justo antes de la filmación. Estaba furiosa. Bertolucci confesó después que "quería que Maria sintiera, no actuara, la ira y la humillación". La actriz calificó al director de "gánster y un proxeneta". Lo único que no se muestra es el pene de Brando, quien se negó a una toma frontal, pues "se encogía al tamaño de un maní en el plató".

En Estados Unidos la primera copia de *El último tango en París* fue ingresada de incógnito en una valija diplomática desde Italia. Para el debut en el Festival de Cine de Nueva York las entradas se transaron en hasta $150. En París, las colas se prolongaban por horas en las siete salas que accedieron a proyectarla. En el Reino Unido, fue calificada de X, insuficiente para muchos que abogaban por censurarla del todo. En España, donde sí se prohibió, los más entusiastas viajaban a Francia a verla. Se presentaron cargos en contra de Brando y Bertolucci en un tribunal de Bologna y el director perdió su derecho a voto durante cinco años. En Chile fue vetada por 30 años. Schneider atizó la polémica, confesándose veterana sexual de cincuenta hombres y setenta mujeres.

Para Brando, un pansexual de libido feroz, la alharaca no hacía mucho sentido. Además de sus encamadas con féminas como Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Grace Kelly y Jackie Kennedy, admitió sin problemas que remaba también en la dirección contraria, una lista que se dice poblaron Cary Grant, Rock Hudson, James Dean y Laurence Olivier (curiosamente, no calificaron Elizabeth Taylor, porque "su culo es muy chico", ni Sophia Loren porque su aliento "es peor que el de un dinosaurio").

El género trajo consigo el consiguiente auge de las estrellas porno. Una de las primeras fue Marilyn Chambers, gran punto focal de *Tras la puerta verde* (1972). Que Chambers no tuviese ni una sola línea de diálogo era irrelevante a ojos de la audiencia, que más bien privilegiaba la orgía, el sexo interracial y el semen volando por los aires a lo largo de nueve minutos. *Tras la puerta verde* es una de las primeras películas de porno duro en alcanzar distribución en Estados Unidos.

La gran damnificada con la fama de Chambers fue jabones Ivory Snow, que la mostraba en sus anuncios como madre pura y angelical abrazando a su hijo. Chambers supo reinventarse, y en la elección estadounidense de 2004 compitió para vicepresidenta, en una dupla que obtuvo un gran total de 946 votos. Uno de cada 129 mil votantes privilegió para la segunda magistratura a quien era penetrada por uno mientras le practicaba sexo oral a otro y masturbaba a otros dos.

En 1973, la Corte Suprema simplificó y estrechó la definición de obscenidad. Con ello, se redujo el riesgo de enfrentar líos legales. Se allanó así el camino para estrujar un género cuyas relaciones costo/beneficio resultaban particularmente enjundiosas, y dio paso a producciones de mayor calibre.

La Era de Oro del Porno se vino abajo a mediados de los 80, cuando los videos caseros se volvieron la plataforma de distribución por excelencia para todo aquello que privilegiara piel por sobre ropa. Desde luego, fin del periodo dorado no equivale a extinción. La industria porno sigue muy viva ofreciendo desahogo a su público y sustento a sus artífices. Y, en el caso de la estrella porno Sunny Lane, sustento también a sus padres, quienes ofician de mánagers. A sus progenitores les tocó en suerte negociar contratos como el de *Big Wet Asses 13*, que le valió a su retoño el AVN Award 2009 a la mejor escena de sexo anal[250].

Tan vital todo que un profesor de sociología de la Universidad Estatal de Nuevo México estimó en un punto $97 mil millones los ingresos anuales de la industria porno, más que todo Hollywood. Por eso en la elección general de 2016 se incluyó en California una consulta sobre si exigir o no el uso de preservativos durante las filmaciones, propuesta que fue rechazada por el 54 % de los electores[251]. Y en Hungría, sede europea del cine ligero de ropa, la pornografía genera algo así como el 0,5 % del PIB[252].

Mantener la salud de este oficio no se restringe al interés de algunos miembros de la civilización humana. Los panda son tan reacios a copular en cautiverio que varios zoológicos han implementados videos de sexo panda para estimularlos[253].

Toda la magia del cine.

CAPÍTULO 10
LOS 70

“Voy a ofrecerte un capítulo que no podrás rechazar”: *El Padrino*

Hasta los 70, la inmensa mayoría de los directores provenía de la escuela de la vida o de otras ramas del arte. El cine era todavía demasiado nuevo. Esto comenzó a cambiar a medida que las primeras camadas de cineastas universitarios eran horneadas en las costas norteamericanas. Francis Ford Coppola, George Lucas, Martin Scorsese, Brian De Palma y Steven Spielberg, todos amigos entre sí, se formaron en las universidades de California o Nueva York. Autores como estos introdujeron un profesionalismo, rigor técnico y comprensión de los géneros populares que sintonizaba con la vocación de los estudios de hacer zumbar la taquilla.

Estos realizadores fueron además testigos de la terremoteada década de los 60. Al tiempo que la sociedad estadounidense se cuestionaba a sí misma, ellos vieron en el cine la oportunidad de mostrar otra cara del espectáculo: el sinsentido de la guerra, la sexualidad y los abismos sociales. Privilegiaban actores que uno se podría topar en la calle a los inmaculados galanes de antaño.

Aperados de la nueva categorización de edades y avalados por la gloria de la violenta *Bonnie y Clyde*, esta nueva generación explotó la creciente tolerancia ambiental y la categoría R con resultados sensacionales. La senda la abrió Coppola.

En 1969, un italo estadounidense llamado Mario Puzo publicó una ficción sobre una familia de mafiosos que emigra a Estados Unidos. Era su quinta novela (sin contar un libro de autoayuda). La llamó *El Padrino*. Estuvo 67 semanas en el *ranking* de los más vendidos de *The New York Times*, e introdujo a los lectores norteamericanos términos hoy familiares como *consigliere*, *caporegime* o *Cosa Nostra*. La misma cantinela de *Lo que el*

viento se llevó, *El mago de Oz* y *Ben-Hur*, ¿cierto? Una novela que hace detonar las vitrinas y luego desata una guerra de los estudios por comprar los derechos, ¿no? Pues no. Acá el orden es el inverso.

Dos años antes, en Paramount se enteraron del manuscrito incompleto de Puzo y le ofrecieron dinero para transformarlo en una película. Su agente lo instó a rechazar, pero Puzo necesitaba el dinero con desesperación para pagar deudas contraídas en apuestas.

Una vez agenciados los derechos, el estudio buscó sangre italiana para la dirección. Experiencias recientes de filmes de mafiosos a cargo de conductores anglosajones habían probado ser amargas. En palabras del productor de Paramount, querían "oler el espagueti". Sergio Leone fue el primer convocado, pero rechazó la invitación para concentrarse en *Érase una vez en el oeste*. Costa-Gavras declinó también, y así con un desfile de doce candidatos. Un asistente puso sobre la mesa el nombre de Francis Ford Coppola. Al director novela le pareció sórdida y sensacionalista, y no le apetecía glorificar el crimen de sus antepasados sicilianos. Llegó hasta la página 50.

Coppola, sin embargo, no estaba para regodearse. Su última entrega como director era *The Rain People*, sobre una embarazada en pánico que viaja por las carreteras en búsqueda de su destino. Contaba con la asistencia de George Lucas, un joven que intentó ser piloto de la fuerza aérea pero cuyos numerosos partes por exceso de velocidad abortaron la postulación y lo recondujeron a sus estudios de cine. Con tanto talento joven dando vueltas por California, hay cierta ironía en que Coppola fijara sus ojos en quien ya contaba con un estrepitoso fracaso. Durante el "Woodstock del oeste" Lucas ofició de camarógrafo, pero su cámara se trabó tras 30 metros de cinta y ni un solo minuto calificó en el documental[254].

La recepción de *The Rain People* fue pobre, y el estudio de Coppola debía una fortuna a Warner Bros. por los sobrecostos de *THX 1138*, un *remake* del cortometraje distópico que Lucas grabó mientras estudiaba en la Universidad de California. Apremiado, Coppola resolvió aceptar y transformar la novela de Puzo en una metáfora sobre el capitalismo estadounidense.

Para Vito Corleone, Puzo abogó por Marlon Brando. Le envió una carta donde estipulaba que era "el único actor que puede interpretar al Padrino". Para los ejecutivos de Paramount, Brando equivalía a veneno. Con sobrepeso, depresivo, propenso a solicitudes insólitas y a provocar atrasos. "No financiamos a Brando en protagónico", llegó el cable desde Nueva York, "No

responder. Caso cerrado”. Circularon nombres de carácter menos indómito, como Anthony Quinn y Orson Welles.

Pero Coppola secundó a Puzo e insistió. Tras meses de debate, la lista se acortó a Brando y Ernest Borgnine. El presidente del estudio exigió una prueba de cámara a ambos actores. A ojos de Coppola, una afrenta. Era como demandarle a Anthony Bourdain pruebas de competencia en la preparación de huevos revueltos. Para evitar el agravio, Coppola le informó a Brando que tan solo debía testear equipos. El actor encajó algodones en sus mejillas para obtener apariencia de bulldog y aplicó betún en su cabello para oscurecerlo. Impresionados, los ejecutivos decidieron reclutarlo si aceptaba un salario menor a su estándar habitual y una cláusula que impidiese que dilatara el rodaje. Funcionó. Con solo 47 años, lo esperaba un meticuloso trabajo de maquillaje para convertirlo en el patriarca de los Corleone.

Robert de Niro audicionó también y obtuvo un papel secundario. Alfredo Pacino, más conocido como Al Pacino, renunció a una comedia gansteril de MGM titulada *La banda que no podía disparar derecho* para ocupar el puesto de Michael Corleone. Era casi un llamado de sangre: sus abuelos maternos inmigraron desde Corleone, el pueblo natal de Vito Corleone y de varios capos reales. Llevaron a Pacino a la peluquería e instruyeron al barbero a ejecutar un corte de pelo de estudiante universitario. Coppola cuenta que “cuando el barbero se enteró de que era para el tipo que interpretaría a Michael en *El Padrino*, literalmente sufrió un ataque al corazón, y tuvieron que llevarlo al hospital”[255].

De Niro postuló a la vacante liberada por Pacino en la comedia y abandonó *El Padrino*. Su audición, por fortuna, sobrevivió en la retina de Coppola.

Mientras las estrellas hacían y deshacían, en Las Vegas un cantante llamado Gianni Russo se enteró del proyecto y dijo presente. Russo, antiguo mensajero de la mafia neoyorquina, conocía el ecosistema en carne propia. Declaraba haber derrotado 23 acusaciones federales “jamás pasando una noche en la cárcel”, y tres homicidios en defensa propia, incluyendo a un tipo del Cartel de Medellín que lo apuñaló en el estómago con una botella rota. Fanfarroneaba de acrobacias amatorias con divas de primera línea, desde Marilyn Monroe hacia abajo. La audición, sin embargo, no fue bien.

Tiempo después, Russo se enteró de que el proyecto sacaba ronchas al interior de la comunidad italo americana. La agudización de estereotipos los sulfuraba. El pórtico de Paramount fue derribado por protestantes de mecha corta. Russo visualizó una nueva oportunidad. Voló a Nueva York y

persuadió a los ejecutivos de su influencia sobre Joe Colombo, jefe de la Liga Anti-Difamatoria Italiana. Solo conocía a su hijo. Russo logró reunir a ambas partes y modificar algunos pasajes del guion. Es fruto de esta negociación que en *El Padrino* nunca se usa la palabra “mafia”. A cambio, le ofrecieron una nueva audición para el rol de Carlo, el yerno de Don Corleone. Debía golpear con el cinturón a su mujer, pero no pudo empaparse del papel. Descanso para almorzar.

Russo estaba en una dieta de palomitas y vino, que le permitió perder 35 kilos para el rol. Durante las siguientes dos horas bebió, como todos los días, de una garrafa de Almaden Chablis. Quedó en forma para el repechaje. “Lo siento, pero tengo que obtener el rol, así que prepárate”, le dijo a la secretaria que hacía las veces de Connie. Gritó, maldijo a los cuatro vientos y zamarreó sin misericordia a la pobre mujer, que terminó por aterrizar en el regazo del productor. “¡Detente! ¡Detente!”, gritó un ejecutivo. “¡El rol es tuyo!”. Pensaban que iba a matarla.

Para Brando, la concesión era intolerable. El cine es cine, no una plataforma de caridad. No actuaría al lado de ese desconocido, habría dicho. Russo puso su brazo alrededor de Brando y lo guio a hablar en privado. “Este es mi puto giro en la vida, y ni tú ni nadie más lo va a joder. ¿Entiendes lo que te digo? Me importa una mierda quién eres, me quedo en esta puta película”. Brando pensó: “esa fue una brillante, grandiosa ejecución”. Creía que actuaba. Russo retuvo el rol, e inició una prolífica carrera como actor[256].

Para otros dos italianos escogieron a los judíos James Caan y Abe Vigoda, y, para el gánster judío, al italiano Alex Rocco. El papel de Fredo Corleone, el segundo hijo de Vito y hermano mayor de Michael, recayó en John Cazale. Robert Duvall sería el *consigliere*. Y, en un rapto de nepotismo que recuerda a los Corleone, el elenco fue complementado con la hermana, madre, padre, esposa, hijos e hija (de tres semanas de edad) de Francis Ford Coppola.

Previo a la filmación, el elenco vivió dos semanas de ensayos, que incluía una cena en la que cada uno debía comportarse como su personaje. Las cámaras se echaron a rodar en marzo de 1971. Con Paramount en severos aprietos financieros —el año anterior incluso había ofrecido vender sus terrenos al cementerio aledaño—, el objetivo era vender butacas como fuera. Se le encomendó expresamente a Coppola mostrar violencia descarnada.

Durante los ensayos de la primera escena, con el propósito de bajar la tensión, Caan y Duvall le enseñaron sus nalgas a Coppola, Brando y Salvatore Corsitto. La maniobra desencadenó una escalada glúteo-

armamentista. Cada vez que se abría una puerta se podía esperar que unas posaderas desnudas dieran la bienvenida. Caan y Duvall alcanzaron el auto de Brando en plena Segunda Avenida y exteriorizaron sus traseros cuan anchos eran a través de la ventana. La guasa terminó con una ejecución masiva de 400 actores y miembros del equipo de producción. Como si las mayores exhibiciones anales de los anales del cine no fuera suficiente chacota para Brando, en la escena en que don Vito es cargado escaleras arriba se puso pesos, por el sencillo pero memorable propósito de partirse de la risa con el esfuerzo ajeno.

El Padrino abre con el matrimonio diurno de la hija de don Vito. Por el apuro, algunas de las escenas fueron filmadas de noche, engañando al ojo con un volumen de iluminación capaz de derretir el casquete antártico. Varios invitados aprovechan la ocasión para pedir favores al capo. En la novela de Puzo, un tipo solicita $500 para abrir una pizzería. Por mera coincidencia, su apellido es Coppola[257]. Es la denominación del tradicional sombrero siciliano, que en la película visten los guardaespaldas de Michael. Otro de quienes se apersona es Luca Brasi, interpretado por Lenny Montana, en la vida real guardaespaldas del clan criminal italiano de los Colombo. Sus superiores enviaron a Montana a monitorear el set. Con 145 kg, a Coppola le pareció perfecto para el rol y lo incorporó. Estaba tan nervioso de trabajar frente a Brando que erró sus líneas. A Coppola le gustó el tinte de genuina inseguridad y lo dejó tal cual. Para dar consistencia, luego se grabó a Brasi ensayando su discurso antes de enfrentar al Padrino.

Don Vito oye a cada uno con paciencia mientras acaricia a su gato, un animal callejero que Brando encontró en las instalaciones de Paramount y con el cual improvisó. El minino estaba tan a gusto que sus ronroneos obstruyeron la mayor parte del diálogo. Las líneas fueron regrabadas, lo que implicaba trabajo extra no solo para el actor, sino también para los asistentes: Brando, una vaca ya demasiado sagrada para memorizar diálogos, leía tarjetas.

Se iba a volver una costumbre. En *The Missouri Breaks* Brando leía diálogos y dificultaba la mirada cara a cara, para decepción de Jack Nicholson, su admirador. Luego contrató a un asistente para que le dictara a través de un audífono escondido en la oreja. En una ocasión, la radio captó una transmisión de la policía, y en lugar de sus líneas exclamó: “¡Dios! Ha habido un asalto en Woolworths”.

En medio de todo esto, Coppola se quejaba de la incomodidad del vehículo

que los pasaba a buscar. Apostó con uno de los mandamases de Paramount que si *El padrino* alcanzaba los $50 millones, la compañía le financiaría un nuevo auto. Era incierto. De hecho, la receta de salsa de espagueti, que uno de los gánster recita por completo, fue una idea conservadora de Coppola pues "pensé que todas mis películas debieran tener una buena receta. Al menos si a las películas no les iba tan bien, habría una receta útil"[i].

En diciembre, el uso intensivo de tijeras permitió mostrar una versión de extensión abordable. La fotografía era tan oscura que en Paramount conjeturaron que era un error. Coppola se rehusó a aclararla y el tiempo le dio la razón. El estilo fue luego emulado por otros representantes del género.

La película se estrenó en marzo de 1972, con casi tres meses de desfase respecto al estreno navideño proyectado. Valió la espera. A su debido momento, superó a la relanzada *Lo que el viento se llevó* y se hizo un espacio como la cuarta en la línea de sucesión de "Los exorbitantes diez". Era un bienvenido tanque de oxígeno a una industria que trastabillaba: si en el *peak* de 1946 la asistencia semanal alcanzaba un 75 % de la población potencial, la televisión había reducido esos números a menos del 10 %. Los estudios estaban reconvertidos en buena parte en centros de producción televisiva.

La acción de la matriz de Paramount se multiplicó por 4,3. De acuerdo a IMDb, la primera vez que *El Padrino* se exhibió por televisión la autoridad sanitaria de Nueva York experimentó problemas de sobrecarga en el alcantarillado por la cantidad de retretes que evacuaron al mismo tiempo en las tandas comerciales. Nicolas Kim Coppola, sobrino del director, cambió su nombre a Nicolas Cage para no vivir a la sombra de su tío.

La cinta se volvió un referente instantáneo. Lucas, por citar un caso, ha admitido que la asfixia de Jabba a manos de la Princesa Leia en *El regreso del Jedi* rinde homenaje al ahorcamiento de Luca Brasi. Es la segunda mejor rankeada de IMDb, con 9,2/10 y 1,3 millones de votos.

Coppola procedió a cobrar su apuesta y salió de compras junto a Lucas. Escogió una limosina Mercedes, e instruyó al vendedor a enviar la cuenta a Paramount. Da el caso que Lucas se encontraba afanado con *American Graffiti*, un desvelo que Coppola le ayudaba a financiar. En su médula, era un remake americanizado de *I Vitelloni* de Fellini. Esa limosina se usó en la escena inicial, economizándole así unos cuántos dólares a su protegido. No despreciable, pues el presupuesto de *American Graffiti* era de exactos $777 777,77 y el monto se respetó a la letra.

Brando ganó Mejor Actor pero rechazó el honor. En su lugar, subió al

estrado Marie Louise Cruz, modelo, actriz y ex Miss Vampira USA. Vestida de indígena norteamericana y bajo el pseudónimo de Sacheen Littlefeather (“Pequeña pluma”), aprovechó una tribuna como las hay pocas para denunciar los maltratos de su pueblo a manos del hombre blanco. Tras bambalinas, John Wayne bullía de furia. Seis guardias de seguridad contuvieron sus impulsos de encarar a Littlefeather. Al presentar Mejor Película minutos después, Clint Eastwood ironizó que presentaba el galardón “en nombre de todos los vaqueros que recibieron disparos en las películas de John Ford a lo largo de los años”.

Al Pacino también brillaba por su ausencia. Protestaba por su nominación a Mejor Actor de Reparto, no obstante acumular más tiempo en pantalla que Brando. Para Coppola, nada nuevo bajo el sol: en Patton, cuyo guion escribió, George C. Scott rechazó su Mejor Actor afirmando que la ceremonia era “un desfile de carne”.

Hubo dardos además de laureles, como los de los protectores de animales. Cuando Jack Woltz (John Marley) despierta con una cabeza de caballo en su cama, el grito de horror es genuino. En los ensayos utilizaron una cabeza de utilería, pero lo que usted ve es un auténtico pedazo de cadáver y nadie le avisó de esto a Marley[258]. Para el director, la crítica era cómica. “Cuando la cabeza arribó, molestó a muchos miembros del equipo que son animalistas, que adoran los perritos. Lo que ignoran es que obtuvimos esa cabeza de un fabricante de comida para mascotas que sacrifica doscientos caballos diarios para alimentar esos perritos”.

La secuela de *El Padrino* vino poco después, con Michael Corleone al timón del clan e intercalando pasajes del joven Vito a inicios de siglo. Brando le aseguró a Coppola que podía representar cualquier edad, y era por tanto el candidato natural para retener el papel. Mientras se imbuía del personaje, Coppola recordó la sensacional audición de Robert de Niro para la primera parte, y lo fichó sin siquiera ofrecer el rol a Brando. De Niro vivió tres meses en Sicilia para su preparación, nada raro para sus estándares laborales. De acuerdo a Elia Kazan, “él es uno de los muy pocos actores que he dirigido que trabaja duro en su oficio, y el único que me pedía ensayar los domingos. La mayoría de los otros jugaban tenis”. De Niro se las arregló así para lucir un convincente siciliano, su lengua materna en la trama.

La Mejor Película de ese año resultaría una pugna *egocida*. Francis Ford Coppola con *El Padrino II* luchaba contra Francis Ford Coppola con *La conversación*. Por el ala de los estudios, Paramount con *El Padrino II*

luchaba contra Paramount con *Chinatown*.

De todas maneras, la categoría que *Chinatown* habría ganado, de haber existido, es Mejor Serendipia. Un día de filmación, Anjelica Huston visitó el set. A la hora de almuerzo, se sentó junto a Jack Nicholson, su novio, y a cuya casa se mudó durante el rodaje. Era una larga mesa al aire libre, con el director Roman Polanski a la cabecera. Los acompañaba también John Huston, su padre, quien actuaba en la película. “De la nada, mi padre, mirando malévolamente [a Nicholson], le dijo: ‘He oído que te estás acostando con mi hija, Mr. Gittes’. Me sonrojé y después me di cuenta: estaban ensayando. Todos estallaron en carcajadas”. Por increíble coincidencia, el día de la visita de Anjelica se grababa precisamente esa escena[259].

Pero Mejor Serendipia nunca existió, y *El Padrino II* ganó el premio mayor. Es, junto a la tercera parte de *El señor de los anillos*, una de las tan solo dos secuelas en ganar el Mejor Película. En IMDb alcanza el tercer lugar absoluto, con lo que el mismo director obtiene un impresionante doblete de plata y bronce en un listado que contiene esencialmente todo. Para Mejor Actor de Reparto, tres de los cinco nominados representaban a *El Padrino II*. Ganó De Niro, merced de sus transpiraciones lingüísticas. Era la primera vez que se otorgaba a un personaje cuyo diálogo no es en inglés, y la primera vez que un mismo personaje recibe dos Óscar por la interpretación de dos actores distintos. Entre quienes De Niro dejó en el camino estaba Lee Strasberg, maestro suyo y de Al Pacino en El Método.

Tal es el estatus de clásico de *El Padrino II* que la frase “mantén a tus amigos cerca pero a tus enemigos más cerca” se la suele adjudicar a próceres de la talla de Maquiavelo o Sun Tzu, en circunstancias de que la acuñaron los Corleone. Adolph Zukor, de 102 años de edad, celebraba el acierto de su adorado Paramount, donde aún retenía su oficina. Al cumplir 103 le preguntaron por el secreto de su longevidad: “Bueno, dejé de fumar hace dos años”. El último de los *padres fundadores* murió cinco meses después.

Al Pacino y John Cazale reaparecieron juntos el año siguiente en *Tarde de perros*. Cuenta la historia real del robo a un banco acometido por un hombre que planeaba financiar la operación de cambio de sexo de su novio. El asalto fue consumado horas después de ver *El padrino*, entregándole al cajero una nota que decía “esta es una oferta que no puedes rechazar”. El atraco fue frustrado por la policía y acabó en la cárcel. Gracias a los derechos de *Tarde de perros*, recibieron $7500 y financiaron la cirugía[260].

Paramount intentó por años seguir lechando de *El padrino* y lanzar una tercera parte. Coppola se rehusaba. Se pasó el grueso de la segunda mitad de los 70 consagrado a *Apocalipsis Now*, un proyecto que le iba a demandar toda la energía y más. En buena medida, porque perseveró en ese mastín testarudo llamado Marlon Brando, por quien aún sentía una admiración reverencial.

La película se basa en la novela *El Corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, un polaco que escribía en inglés aun cuando no fue expuesto al idioma antes de los 20 años[261]. En la novela, el coronel Kurtz se describe como alto y muy delgado. Cuando Brando arribó al set, "todo se clausuró por una semana porque [Coppola] se dio cuenta de que Marlon no había leído *Corazón de las tinieblas*, así que salió a leérselo y novecientas personas, el elenco y el equipo, ¡tan solo nos sentamos y esperamos! La llamamos 'la semana del millón de dólares' porque Marlon recibía un millón por semana"[262]. Brando transformó las páginas del libreto en un sombrero para proteger su cutis de superestrella de la radiación ecuatorial. Además, lo que le faltaba en lectura le sobraba en cintura. Para camuflarlo, lo hicieron parecer un robusto gigante de 1,98 m (medía 1,75 m) procurando mantener el lente a sana distancia de su panza.

Para el capitán Willard, Coppola intentó en vano entusiasmar a Al Pacino. "Vas a estar allá arriba en un helicóptero diciéndome qué hacer, y yo voy a estar allá abajo en un pantano por cinco meses", le habría dicho el actor. ¿Cinco meses? ¿No era una exageración de Pacino? Se planificaban solo seis semanas de filmación. El puesto lo tomó Ramón Antonio Gerardo Estévez (más conocido como Martin Sheen), quien brindara una excelente audición para Michael Corleone años atrás.

Pacino no solo no exageraba. Se quedó corto. El rodaje tomó dieciséis laboriosos meses de mosquitos y humedad filipina, incluyendo el paso del tifón Olga, que clausuró la producción por seis semanas. En un punto, Sheen sufrió un ataque al corazón y tuvo que arrastrarse a un camino a pedir ayuda. Laurence Fishburne (Morfeo en *Matrix*), de catorce años al momento del casting, mintió y dijo que tenía 17 para conseguir el rol, pero el proceso completo fue tan largo que hacia el final en verdad los tenía. Se acumularon más de 230 horas de filmación, lo que derivó en un lapso de edición más dilatado que el propio rodaje.

Mientras esto ocurría en Filipinas, más de diez guiones fueron escritos para *El Padrino III* en ausencia de Coppola. Entre ellos, los Corleone batallando contra la CIA, el gobierno de Fidel Castro, y carteles de droga sudamericanos.

Tras muchas tratativas, Coppola aceptó al fin abordar el guion junto a Puzo. Los encomiables esfuerzos de ficción gansteril acabaron en el tacho de la basura pues Coppola abandonó el barco. Paramount evaluó alternativas, e incluso Sylvester Stallone fue sondeado para dirigir y protagonizar. Pasó tanto tiempo que John Cazale murió de cáncer al pulmón en el intertanto. Grababa *El francotirador*, tan enfermo que tuvo que filmar sus escenas antes que las demás. El estudio quiso despedirlo, pero Michael Cimino, el director, y Meryl Streep, su coestrella y novia, amenazaron con renunciar si lo hacían. Cazale hizo solo cinco largometrajes en su vida, todos nominados a Mejor Película.

Coppola, necesitado de dólares para resucitar su estudio, retornó cual hijo pródigo. El contrato estipulaba que el producto final debía durar no menos de 140 minutos. Decantaron por un culebrón que vinculaba a la Santa Sede en toda suerte de maniobras subterráneas. Poca sorpresa que la curia romana vetara a los equipos de producción el ingreso a sus dependencias. Un antagonismo cuando menos peculiar: el Vaticano era el controlador de Paramount a través de una empresa llamada Immobilare[263].

El rol de Mary Corleone, la hija de Michael, recayó en Winona Ryder, una joven actriz reconocida por su rol en *Beetlejuice* (y porque sus padres la nombraran igual que el pueblo donde nació). Tan pronto arribó a su hotel en Roma, Ryder se desmayó de agotamiento. Delegó la tarea a Sofia Coppola, hija del director y casi virgen en las artes de la actuación. La prensa se sobó las manos con el chisme, especulando que Ryder estaba embarazada, que se trataba de una sobredosis de drogas, o que su novio Johnny Depp la convenció de renunciar para que juntos filmaran *El joven manos de tijera* de Burton.

Los afectados por el alejamiento de Ryder, entre ellos Paramount, la bombardearon con demandas, una hostilidad que se comprende mejor al tomar en cuenta los resultados de su reemplazo. Sofia Coppola ganó dos Premios Frambuesa —Peor Actriz de Reparto y Peor Nueva Estrella— capturando el 65 % de los votos en ambas categorías, nueva plusmarca. Para colmo, Ryder y Depp terminaron su relación. El actor alteró su tatuaje de "Winona Forever" a "Wino Forever", o "borrachín de vino para siempre".

Depp, ni tonto ni perezoso ni impotente, no tardó en restituir su palco junto a lo más granado del mundo del espectáculo e inició una relación con la supermodelo Kate Moss. Mujer de armas tomar, una noche se ensartaron en una batalla que llevó a Depp a destrozar el cuarto de hotel. Incapaz de dormir,

su vecino de habitación llamó a la administración para exigir silencio. De entre 5600 millones de seres humanos, ese hombre resultó ser no otro que Roger Daltrey, exvocalista de The Who. Daltrey lideró una banda con tal reputación de destrucción de habitaciones que fueron vetados de las cadenas Holiday Inn, Sheraton, Hilton y Waldorf Astoria. “En una escala de 1 a 10”, dijo Daltrey, a Depp, “le doy un 1. Le tomó tanto jodido tiempo. The Who podría haber hecho el trabajo en un minuto clavado”[264]. El actor explicó que tan solo quería aplastar una cucaracha. “Trataba de atrapar el bicho, y tan solo ocurrió que un par de artículos de mobiliario estaban en mi camino”.

En la tercera entrega de *El Padrino* entra a escena Vincent Corleone, el hijo ilegítimo de Sonny —el temperamental hermano mayor de Michael— y su amante. El escogido fue Andy García. No podría haber desnudos pues García no los admite, producto de una muy extravagante cicatriz. Al nacer, traía un hermano gemelo adosado a su hombro, un bulto del tamaño de una pelota de tenis[265]. García compensó con vehemencia la falta de piel. Insistió en golpear a un doble con una pistola genuina en lugar de una de utilería. El corte resultante demandó suturas.

Como era de esperar, *El padrino III* fue nominada a Mejor Película. Mediante imágenes de archivo, Cazale mantuvo la intachable pulcritud de su currículum desde la tumba.

No hubo más secuelas. Brando cerró su brillante vida profesional desarrollando tensores de tambores, un esfuerzo que se vio recompensado con seis patentes[266]. Hacia el final de su vida, una periodista le preguntó: “¿No te das cuenta de que eres considerado como el actor más grandioso de todos los tiempos?”. Él miró a su perro Tim y respondió: “Tim es el actor más grandioso de todos los tiempos. Pretende amarme cuando solo quiere algo de comer”. Su último rol fue la voz de Don Corleone para un videojuego. En vano, por desgracia: su cilindro de oxígeno hacía demasiado ruido.

Nace un monstruo (y otro explota): *Tiburón*

En 1958, un judío ortodoxo de once años postuló a la insignia de fotografía de *boy scout*. Con la cámara de su padre rota, utilizó en su lugar la filmadora de 8 mm de la familia. Hizo un western de nueve minutos, obtuvo el parche, y dio inicio a una de las más despampanantes carreras fílmicas del siglo XX.

Steven Spielberg era su nombre.

Los arrebatos creativos eran parte constitutiva de su personalidad. Le fascinaban los objetos con textura de sangre, como guindas y kétchup. Los esparcía sobre las murallas o los cráneos de las muñecas de la casa. Un día le cortó la cabeza a una y se la sirvió a su hermana en una fuente con una cama de lechuga, aderezada con perejil y tomates. "Nunca sentí que la realidad fuera lo suficientemente buena, así que tenía que embellecerla", dijo después. Tan pronto egresó del colegio, postuló a la escuela de cine de la Universidad de California del Sur. Fue rechazado dos veces[267]. Se enroló en la Universidad Estatal de California.

Como estudiante hizo *Amblin*, un corto sobre una historia de amor hippie. Fue filmado con voluntarios, bajo 40 °C en el desierto de Mojave. Varios renunciaron antes de terminar. Spielberg vomitaba cada día por el nerviosismo. Sidney Sheinberg, vicepresidente de Universal, quedó maravillado y le ofreció un contrato de siete años. "Muchos estarán a tu lado en el éxito", le dijo, "yo estaré a tu lado en el fracaso".

Su primer encargo fue en una serie televisiva, que incluía a Joan Crawford, nada menos. La diva estaba "sin habla, y después horrorizada" de someterse a la dirección de un recién llegado de 21 años. "¿Por qué me pasa esto a mí?", le soltó a Spielberg. Su disposición dio un giro una vez iniciado el trabajo. "Fue inmediatamente obvio para mí, y probablemente para todos los demás, que aquí yacía un joven genio".

Universal lo mantuvo ocupado con una serie de encargos televisivos. Entre ellos, una trama de ciencia ficción de 1971 llamada *L.A. 2017*. Los habitantes de Los Ángeles viven bajo tierra para escapar de la contaminación, como era de esperar para el lejano año 2017. Ahí Spielberg capturó la atención de uno de los linajes dorados de Hollywood, Richard Zanuck.

A los 28, Zanuck fue nombrado jefe de 20th Century Fox por su padre, Darryl F. Zanuck. Nueve años más tarde, el mismo Darryl lo desvinculó como consecuencia de una seguidilla de fiascos. Un golpe de autoridad por lo demás afín al estilo del veterano: solía oírsele decir "¡No me digas que sí hasta que termine de hablar!", frase que le dio el título a una de sus biografías. Expulsado de 20th Century Fox, Richard asumió de productor para Universal. Le iba a competir a su propio padre.

Una de las primeras tareas de Zanuck Junior en su nuevo estudio fue la adaptación de *La chica de Petrovka*, con Anthony Hopkins, sede de la segunda coincidencia más asombrosa del cine. Hopkins, un actor de tablas

que se toma las cosas en serio, aplanó Londres en busca de la novela. Fue infructuoso. De regreso a casa, creyó alucinar al ver una copia abandonada en una estación de metro. Se la apropió. Años después, Hopkins conoció al autor en Viena, y le contó del incidente. Era una copia temprana, repleta de anotaciones, que el novelista había prestado a un amigo impaciente, "lo que para mí le daba a la copia casi tanto valor sentimental como práctico"[268].

Digo la segunda, porque la mayor coincidencia ocurrió al filmar un secuestro de avión para *Entebbe* (2017) en el aeropuerto de Malta, cuando un genuino secuestro ocurrió en ese momento y lugar. La verdadera liberación de los rehenes aparece en el corte final. El director llamó al suceso "una bendición del cielo en un día de mala actuación"[269].

Fue por encargo de Zanuck que Spielberg debutó en la pantalla grande, con *Loca evasión* (1974). Era su primera colaboración con John Williams, compositor de, entre muchas otras, la banda sonora de *Heidi*, una película infantil cuya infame emisión televisiva en 1968 interrumpió una de las más electrificantes definiciones de fútbol americano que se conozca[270].

David Brown, el socio de Zanuck, leyó sobre *Tiburón* en una *Cosmopolitan*, revista que su esposa editaba. Una nota del editor literario rezaba: "podría resultar en una buena película". Brown devoró el libro en una sola noche. Lo mismo Zanuck. Concordaron que era "lo más excitante que jamás hubiesen leído". Brown declaró después que de haberla releído habría caído en la cuenta de cuán difícil sería de filmar y habría renunciado, pero en ese instante nada extinguió el ímpetu cinematográfico.

El primer director que contrataron insistía en confundir una y otra vez al tiburón con una ballena. Le explicaron que no se trataba de *Moby Dick* y al final lo descartaron. Spielberg, quien engulló la novela con la misma voracidad y anhelaba el puesto, fue el escogido. Contaba con $3,5 millones y 55 días. Tenía 26 años.

Para el jefe de policía se sondeó a Charlton Heston, pero venía de salvar un avión en *Aeropuerto 75* y se disponía a salvar Los Ángeles en *Terremoto*, por lo que "no parecía correcto para él despilfarrar su tiempo con una pequeña comunidad de Nueva Inglaterra". Roy Scheider tomó el lugar.

El devorador de hombres se representó con un modelo mecánico. Lo llamaron Bruce, en honor a Bruce Ramer, el abogado de Spielberg (nombre que luego heredó el tiburón de *Buscando a Nemo*). Spielberg invitó a Martin Scorsese, George Lucas y John Milius a admirar el ingenio. Lucas introdujo su cabeza en la boca para inspeccionarlo. Spielberg y Milius cerraron la

mandíbula con los controles a modo de broma, pero el sistema falló, y la cabeza de Lucas se atoró. Los ilustres cineastas se escabulleron cual colegiales, cruzando los dedos de no haber estropeado algo.

Bruce aprobó el test en un tanque de agua de Universal. Una vez en el mar, en la más densa agua salada, fue un desastre. Era tan falso —es visible cómo se doblan los dientes al morder— y disfuncional que Spielberg tuvo que recurrir a la fórmula hitchcockiana. Incubó suspenso mostrando menos, anunciando su presencia mediante barriles arponeados.

Y con música.

Cuando Spielberg visitó a Williams para escuchar su propuesta, el compositor tocó una repetición de solo dos notas. El director rio: “Es gracioso, John, en serio, pero ¿qué tienes en mente para *Tiburón*?”. Williams lo convenció, al punto de que Spielberg ejecuta un clarinete.

Tiburón se filmó en Martha’s Vineyard, una exclusiva isla de Massachusetts. Sabían que en locación sería más difícil que en estudio, pero no imaginaban cuánto más. Hubo que privilegiar la cámara en mano, para contrarrestar el bamboleo propio del océano. Los navegantes del entorno eran reacios a alejarse, argumentando —no sin razón— que Universal no era dueña del océano.

En la ficción, los pescadores locales parten por atrapar al tiburón equivocado. La producción trajo un ejemplar de Florida. Entre la pesca, el envío y la preparación, el proceso de descomposición marchaba ya a todo ritmo. Al colgarlo de la cola, sus órganos internos fueron doblegados por la gravedad y se apilaron en la garganta. El olor era insoportable. Más de lo que toleraban las respingadas fosas nasales de los vecinos de Martha’s Vineyard. En represalia, el equipo fue asediado por trozos de tiburones, depositados en los porches de sus hospedajes.

Para dar con la verdadera bestia entra Quint (Robert Shaw), un viejo pescador dispuesto a cazarla por dinero. Spielberg planeaba presentar a Quint en un cine viendo *Moby Dick*, la adaptación de 1956 con libreto de Ray Bradbury y rol estelar de Gregory Peck. Quint debía reír de los absurdos efectos especiales con tal descaro que sus vecinos de butaca abandonarían molestos la sala. Peck aún poseía parte de los derechos de *Moby Dick* y se negó a facilitarlos. No por la ridiculización abierta de la producción, sino porque odiaba su actuación.

Quint, el jefe de policía y un oceanógrafo (Richard Dreyfuss) se hacen entonces a la mar hasta dar con la fiera, que carga contra el bote. Para simular

los embates, una lancha a toda velocidad jaló de una cuerda. Al tercer o cuarto intento, arrancó un trozo de casco y el agua comenzó a inundarlo todo. Spielberg, megáfono en mano, gritaba para salvar a los actores con los botes de seguridad. Uno de los ingenieros de sonido, con el agua hasta las rodillas y el equipo de audio sobre su cabeza, gritaba: “¡que se jodan los actores, salven el departamento de sonido!”. La cámara se sumergió y hubo que recurrir a técnicos especializados para salvar los negativos.

Menos calamitoso resultó el ataque del escualo contra la jaula. Se recurrió a verdaderos tiburones blancos, pero, como eran más pequeños que Bruce, compensaron utilizando un enfierrado y un maniquí de menor tamaño, manteniendo así la escala relativa. Uno de los tiburones quedó atrapado en los cables y destruyó la jaula al escapar. La grabación resultó esplendorosa, pero no había un buzo dentro como mandaba el libreto. ¿Solución? Modificar el libreto. El oceanógrafo iba a morir. En lugar de eso, escapa y se esconde en el lecho oceánico.

No es la única improvisación del film. También lo fue la frase “vas a necesitar un bote más grande”, electa entre las más memorables de la historia por el American Film Institute.

En un momento de calma en la trama, Quint relata su experiencia en la Segunda Guerra. Explica que, tras transportar la bomba que luego se lanzó en Hiroshima, su barco fue hundido, y que los sobrevivientes padecieron de una carnicería ante las fauces de tiburones. Como espectador, uno cuestiona si la exageración no resulta algo forzada. Muy por el contrario, es un hecho histórico: la mayor matanza perpetrada por tiburones que jamás se haya registrado fue la sufrida por la tripulación que condujo la bomba a las inmediaciones de Japón[271].

La filmación se prolongó por 155 caóticas jornadas. En vez de *Jaws* hablaban de *Flaws* (“fallas”). El último día, para disuadir a su extenuado equipo de una broma húmeda, Spielberg vistió su ropa más cara. Tan pronto acabó, saltó a una lancha y rajó a la orilla gritando “no volveré”. Faltaba aún el broche final de la filmación: Bruce explotaría en mil pedazos, cual si recibiera un haz de la Estrella de la Muerte en lugar de un tanque de aire comprimido.

El novelista, Peter Benchley, había sido contratado para el guion. No ocultó su oposición ante este desenlace efectista. Spielberg, con su paciencia agotada hace mucho, le ordenó marcharse del set. Benchley más tarde confesaría que el director comprendió mejor que él la catarsis que el público

necesitaba tras dos horas de acumular miedo.

En el avión a Boston, Dreyfuss le preguntó a Spielberg sobre el resultado de la explosión. Sonriendo, le respondió: “la están filmando ahora”. Dreyfuss reaccionó con una risa histérica. “Mi próxima película”, comentó el director, “será en tierra firme. Ni siquiera una escena de baño habrá”. Años después reconoció que “era muy joven para saber que fui temerario cuando exigí filmar en el océano Atlántico en lugar de un tanque del norte de Hollywood”.

El plan era estrenar para la Navidad de 1974, pero el atraso la empujó a junio de 1975. Se hizo un test con audiencia en Dallas. Spielberg tomó un Valium para los nervios y se mordía las uñas mientras aguardaba las reacciones. A los veinte minutos, vio un tipo de pie en el pasillo. “¡Oh, Dios, me excedí con esa sangre!”. Pero el hombre, tras correr a vomitar al baño, volvió a su asiento. Spielberg supo en ese momento que *Tiburón* sería un *hit*. El público gritaba, las palomitas de maíz volaban por los aires.

Por entonces, la cartelera de verano era el sumidero de las sobras, poco más que un relleno mientras las vacaciones se gozaban puertas afuera. Eso, hasta *Tiburón*. Precedida de una inédita campaña publicitaria de $700 000 que incluyó más de veinte spots en horario estelar, la cinta superó por primera vez la barrera de los $100 millones y dio origen al concepto de *blockbuster* estival. *Nashville*, una de las obras maestras de Robert Altman (lo que es mucho decir), estrenada nueve días antes, fue sepultada por el fenómeno.

Tiburón sobrepasó a *El Padrino*, la quinta de “Los exorbitantes diez”. Zanuck ganó con ella más que su padre en toda su vida y la publicidad por televisión se consagró como herramienta clave. En Hungría, *Tiburón* no se estrenó sino hasta 1985, pero así y todo cortó 1,5 millones de boletos en una nación de diez millones. Avalado por su nuevo estatus de rockstar, Spielberg visitó a Hitchcock, su ídolo personal. Fue memorable, pero de un modo inesperado: tras sentir ruidos en el set, Hitchcock llamó a un guardia de seguridad para desalojar al intruso.

Los balnearios estaban menos felices. El concepto de “tiburones” apareció por primera vez en la lista de los diez mayores temores de los estadounidenses. En California, los salvavidas evacuaron una playa porque confundieron delfines con tiburones. En Florida, un cachalote juvenil que varó fue azotado hasta la muerte por bañistas histéricos. En Silver Spring, un emprendedor sin escrúpulos puso aletas postizas a la venta para desatar pánico a gusto. A objeto de recuperar clientela, un restaurante de Cape Cod instaló un cartel que invitaba a la venganza: “Come pescado-empátala”.

Benchley, espantado por la sobrerreacción, se volvió un conservacionista de vida marina, y declaró que si volviera a escribir la novela, "el tiburón sería la víctima, pues, a nivel mundial, los tiburones son mucho más los oprimidos que los opresores".

Tiburón fue nominada a cuatro Óscar, y ganó tres. Entre ellos el de Banda Sonora, la misma que al comienzo hizo reír a Spielberg, hoy sinónimo del suspenso y una de las más distintivas del cine. El propio Williams conducía la orquesta de la ceremonia. Corrió al podio, recibió la estatuilla, y de vuelta donde sus dirigidos. Spielberg ha dicho que *Tiburón* no hubiese cosechado ni la mitad sin Williams.

La estatuilla que *Tiburón* perdió fue la de Mejor Película, frente a *Atrapado sin salida*, la segunda de tres en ganar los cinco premios mayores. Es la historia de un criminal que, para evitar la prisión, finge locura y es internado en reclusión psiquiátrica. El director, el checo Milos Forman, contrató a verdaderos enfermos mentales como extras. Al llegar al set, Jack Nicholson salió corriendo y gritó: "¿Alguna vez abandonan sus personajes?".

Forman repitió el título de Mejor Película con *Amadeus*, una biografía ficcionada de Mozart. El director escogió su Praga natal de telón de fondo, pues durante el periodo comunista casi no había asfalto, antenas o plásticos que trizaran la fantasía del siglo XVIII. La contrapartida eran las asperezas de la Guerra Fría. Un amigo de F. Murray Abraham (Salieri), temeroso del espionaje, descubrió un sospechoso disco debajo de una alfombra de su habitación. "¡Te lo dije, hombre!". Tomó un cuchillo de cocina y aflojó los tornillos. Al oír el estallido del candelabro de la habitación de abajo golpeando el piso, acordaron que lo más pertinente era replegarse al restaurante más cercano[272].

Hubo no una, ni dos, sino tres secuelas de *Tiburón*, sin participación de Spielberg. La última en 1987, titulada *Tiburón, la venganza*. Es una de las pocas películas en obtener 0 % de aprobación en el compilado de críticas de *Rotten Tomatoes*, un brutal contraste con el 97 % de la original. El subtítulo, "Esta vez es personal", ha sido parodiado hasta el hartazgo, incluyendo *Volver al futuro II*, en la que *Tiburón 19* informa: "Esta vez es REALMENTE personal".

Michael Caine aclaró sin pudor que protagonizó esa bazofia por dinero: "nunca he visto el film, pero de acuerdo a todas las referencias es terrible. Sin embargo, he visto la casa que construí y es fantástica". Como decía Jack Warner, "los titulares de hoy, el papel higiénico de mañana". A Caine le

pagaron $1,5 millones por siete días de filmación en Bahamas, un cronograma tan apretado que no pudo recibir su Mejor Actor de Reparto por *Hannah y sus hermanas*, de Woody Allen.

El utilitarismo de Caine no era cosa nueva. Es más, lo trajo a la actuación:

> *Todos los chicos pensaban que yo era gay, porque era el único hombre ahí. Pero ahí estaba con todas las chicas más lindas. Conseguí hacer todas las escenas de amor con ellas y logré besarlas porque era el único chico. Fue genial porque estaba tratando de acostarme con ellas pero solo tenía catorce años y así al menos logré besarlas*[273].

Como si el acoso en pantalla no bastara, *Tiburón* nos persigue también en la vida real. En 2010, bañistas en el resort egipcio de Sharm El Sheik murieron bajo los colmillos de tiburones. Cualquiera diría que utilizaron *Tiburón* como manual de operaciones. La autoridad primero negó el problema, luego se resistió a clausurar las playas y, a regañadientes, cedió tras un ataque ribereño. Capturaron al tiburón equivocado pese a la notoria evidencia en el sentido contrario. Reabrieron las playas con fanfarria declarándolas seguras, y luego recibieron más ataques. Claro que el comehombres, en lugar de estallar cual Alderaan, se alejó por iniciativa propia.

La fraternidad de los puños: Scorsese y Stallone

Martin Scorsese pisaba fuerte desde inicios de los 70. *Calles peligrosas* (1973) fue muy bien recibida por la crítica y *Alicia ya no vive aquí* (1974) resultó además bendecida por la taquilla. Pero fue la historia acerca de un taxista con desequilibrios mentales la que elevó su estrella en el firmamento fílmico. En esto, Scorsese tiene mucho que agradecer a Brian de Palma. Fue él quien le presentó tanto a Robert de Niro —junto a quien suma nueve largometrajes— como al guionista Paul Schrader. Tras diez intensos días, con una pistola cargada en su escritorio para motivación e inspiración, Schrader produjo el texto de *Taxi Driver*.

Ya conocemos a De Niro. Obtuvo licencia de taxista y ofició de tal durante tres semanas, quince horas diarias. Durante la filmación, trabajaba en paralelo con *1900*, de Bernardo Bertolucci. Los viernes volaba de Roma a Nueva York para continuar con *Taxi Driver* sábados y domingos.

El taxista de la ficción, asqueado de la corrupción y los abusos que ve en su entorno, decide adquirir armas. Se las vende un personaje interpretado por Steven Prince, el hombre que vivió el episodio de sobredosis que John Travolta y Uma Thurman reconstruyen en *Pulp Fiction*. El taxista intenta infructuosamente asesinar a un candidato presidencial y termina desatando una balacera en el burdel donde trabaja una prostituta adolescente que conoció en la calle (Jodie Foster, de trece años).

Las interpretaciones de Foster y De Niro trascendieron la pantalla. En el caso de De Niro, porque reorientó el futuro de Meryl Streep, quien no pensaba dedicarse al cine hasta que vio su papel. "Ese es el tipo de actuación que quiero ofrecer cuando crezca". Audicionó para un remake de *King Kong* dirigido por Dino De Laurentiis. Al verla, el cineasta le dijo en italiano a su hijo: "Esta es tan fea. ¿Por qué me la traes?". Nunca imaginó que Streep entendía italiano. "Lamento mucho que no sea tan bonita como debiera", le respondió, "pero, ¿sabes? Es lo que hay. Es lo que te tocó". Jessica Lange se quedó con el rol, el primero de su carrera.

Las circunstancias de Foster son más dramáticas. Un tal John Hinckley se enamoró obsesivamente de la actriz e intentó llamar su atención. No iba a recurrir a trillados ramos de flores o cajas de bombones. No. Mucho mejor, pensó, asesinar al presidente de los Estados Unidos[274] (no muy distinto al personaje de De Niro). Corría marzo de 1981, y el sillón presidencial lo ocupaba, desde hace 69 días, un viejo conocido de la industria fílmica: Ronald Reagan. Una lección para el ejecutivo de United Artists que lo rechazó para ese rol en *The Best Man* (1964) porque "no tiene apariencia de presidente"[275].

Por fortuna, Estados Unidos cuenta con un cuerpo a cargo de la seguridad presidencial llamada Servicio Secreto. Fue creado por Abraham Lincoln el 14 de abril de 1865. Horas después, mientras los documentos que dieron vida a la institución se encontraban sobre su escritorio, fue asesinado[276].

Reagan fue cubierto por Jerry Parr, quien se inspiró en *Código del Servicio Secreto*, protagonizada por el propio Reagan, para postular al Servicio Secreto[277]. El presidente sobrevivió y hubo que aplazar la ceremonia de los Óscar debido al percance de este antiguo miembro de la Academia. No sería la última falsa alarma: en 2003, mientras aún vivía, CNN publicó su obituario en la web[278].

Taxi Driver obtuvo cuatro nominaciones al Óscar, incluyendo una para Foster. Un notable decimotercer año de vida para la actriz, en que además

participó en cinco películas y ganó dos BAFTA. *Taxi Driver*, sin embargo, no ganó ninguna de las cuatro. Es más, fue abucheada en Cannes. Fue con el tiempo que adquirió estatus de clásico. “Cada día durante 40 putos años”, comentó De Niro, “al menos uno [del rubro] se me ha acercado y me ha dicho *what do you think, You talkin’ to me?*”, la línea con la que su personaje ensaya el asesinato.

Scorsese enroló de inmediato a De Niro en su nuevo proyecto, *New York, New York*. Se le asignó un presupuesto de $14 millones, once veces el de *Taxi Driver*. El infatigable De Niro aprendió a tocar el saxofón solo para volver creíble su rol.

Antes de iniciar la producción, United Artists recibió un guion sobre un boxeador escrito por un aspirante a actor que no tenía donde caerse muerto. Sylvester Stallone, se llamaba.

Nacido en 1946 en el barrio neoyorquino de *Hell’s Kitchen* (“La Cocina del Infierno”), hasta su parto fue complicado. Los fórceps dañaron un nervio, lo que ocasionó una leve parálisis en la lengua y en el lado izquierdo del rostro, que impactó en su modo de hablar. Fue electo por sus compañeros de escuela de Filadelfia como “el más probable candidato a morir en la silla eléctrica”, limpió jaulas de los leones en el zoológico del Central Park[279], y, cuando ya estaba al final de la línea, prestó su cuerpo por $200 para la porno *Party at Kitty and Stud’s* (1970)[280]. Para marzo de 1975, atesoraba la suma de $106 en el banco, carecía de auto y su mujer esperaba al primer hijo. Vendió a su perro, Butkus, a un enano apodado Little Jimmy por $50.

De algún modo, este menesteroso logró asistir a la pelea entre Muhammad Ali y el semidesconocido Chuck Wepner. Para sorpresa de todos, Wepner aguantó la golpeadera hasta el decimoquinto asalto e incluso mandó a la lona a Ali. Extasiado, Stallone volvió a casa y escribió el guion de *Rocky* en tres días y medio.

En United Artists vieron el texto con buenos ojos. Imaginaban al boxeador en la piel de algún consagrado, como Robert Redford, James Caan o Burt Reynolds. Stallone ofreció los derechos comprometiéndose a rodar con un presupuesto exiguo, siempre y cuando él se adjudicara el papel principal. Aceptaron, en parte para diversificar el riesgo de *New York, New York*, el plato fuerte del año. Le asignaron $1 millón. Muy poco, pero suficiente para recuperar a Butkus. “Oh, mis niños adoran al perro”, le dijo Little Jimmy. “¡Lo has tenido por una puta semana!”, respondió Stallone. Tras varias amenazas, lo recuperó por $3000.

El cuerpo de Stallone no estaba a tono para lo que se venía. Durante las escenas de entrenamiento perdía el aliento, al punto que dejó el tabaco. En la famosa escena del trote en las escaleras se lesionó un tendón y fue al hospital en carretilla. La preparación se prolongó por seis meses.

Lo menguado del presupuesto se hizo sentir. Cuando Rocky señala un error en los colores de los pantalones en el enorme póster de la pelea, el empresario le responde: "En realidad no importa, ¿cierto? Seguro nos brindarás un gran show". Lo cierto es que fue un error del departamento de arte y Stallone modificó el libreto para no invertir en un nuevo afiche. Lo mismo el soborno al portero para ingresar de noche a la pista de patinaje. No podían costear los extras que demandaba el horario diurno. La bata quedó demasiado grande, pero en lugar de rehacerla Stallone añadió quejas *ad hoc* de Rocky.

Lo que faltaba en billetes lo compensaron en corazón. Stallone se dañó las costillas en el ring y su supuesto rival, Carl Weathers, la nariz. Curiosamente, sus personajes sufren las lesiones opuestas.

De modo sorpresivo, *Rocky* fue el mayor acierto comercial del año. Recaudó más de 200 veces lo invertido, y derrotó a *Taxi Driver* en Mejor Película. El entrenamiento corriendo escaleras arriba volvió famoso el recién inventado *steadicam*, una estructura que estabiliza la cámara prescindiendo del trípode. Permite desplazar el lente a cualquier rincón sin las limitaciones espaciales de grúas o rieles, ni los costos asociados de equipamiento y personal.

Con *Rocky*, Stallone inició una carrera como epítome de la rudeza cinematográfica. *Party at Kitty and Stud's* fue relanzada con el nuevo título de *El semental italiano*, para capitalizar las nuevas circunstancias, y *Rocky* va ya en la octava entrega. Stallone quería musicalizar la tercera con *Another One Bites The Dust*, pero como Queen no facilitó los derechos, la memorable *Eye Of The Tiger* se creó en su lugar. En la cuarta, Stallone fue apaleado con tal dureza por Dolph Lundgren que su corazón se aplastó contra la columna vertebral. Tuvo que volar a baja altura al hospital y pasar ocho días en cuidados intensivos[281]. Como es una lesión típica de accidentes automovilísticos en que el volante apisona el pecho, Stallone comentó que "en cierto sentido, fui golpeado por un tranvía llamado Drago". La última secuela a la fecha se hizo 42 años después de la primera. De mascotas figuraban Cuff y Link, las mismas tortugas del reparto original de 1976.

Las famosas escaleras —el Museo de Arte de Filadelfia— se conocen como "los Peldaños Rocky", y si pasa por ahí verá turistas corriendo con la

misma certeza que verá imitadores de los Beatles en la esquina de Abbey Road. Incluso se instaló una estatua de bronce del personaje, pero no hubo consenso respecto a si era "arte" o "utilería" y se removió. Con el tiempo, la madre de Stallone se colgó también de la fama y se abocó a la promoción de la lucha libre femenina. Una curiosa inversión de los roles conyugales de la época: cuando Stallone nació, su marido trabajaba de peluquero en un salón de belleza.

Paradojalmente, los ingresos del primer *Rocky* le permitieron a United Artists paliar el costalazo de *New York, New York*. Tan mal le fue que Scorsese se hundió en la depresión y las drogas. En el festival de Cannes del año siguiente, en medio de maratónicas sesiones con la prensa, se le acabó el estimulante. "No más coca, no más entrevistas", dijo, y envió un avión privado a París para reaprovisionarse.

El consuelo de *New York, New York* fue la recepción de la canción principal, un mérito en parte del protagonista. De Niro calificó la propuesta inicial de "demasiado débil". Los compositores estaban iracundos, "altamente insultados de que *cierto actor* fuera a decirnos cómo escribir una canción (...) Nuestra actitud fue 'bueno, le mostraremos a ese actor'". Resultado: merced del vigor artístico que provee el orgullo herido, *New York, New York* fue listada por el American Film Institute como una de las mejores canciones del cine, y es la insignia de Frank Sinatra[282].

Fue De Niro quien desenterró a Scorsese del agujero de las drogas. Con un drama acerca de un boxeador, de entre todos los temas posibles. Años atrás, en el set de *El Padrino II*, el actor había leído la biografía de Jake LaMotta, y desde el primer minuto intentó convencer a su socio de dirigirla. Scorsese no estaba interesado. "No me gusta el boxeo. Incluso de niño, siempre pensé que el boxeo era aburrido". Tras casi morir de sobredosis, el director terminó por acceder.

De Niro, oleado y sacramentado para el rol de Jake, ayudó a Scorsese a buscar nombres nuevos para el resto de la formación. Le atrajo un tal Joe Pesci, el rostro de un joven criminal de un programa de televisión de bajo presupuesto. Cuando lo llamaron, Pesci administraba un restaurante de comida italiana en Nueva Jersey y llevaba cuatro años sin posar frente a las cámaras. De hecho, la actuación ni siquiera era una vocación de toda la vida. Había también incursionado como guitarrista en la banda Joey Dee and The Starliters. Cuando se fue, no digamos que lo extrañaron demasiado: lo reemplazó Jimi Hendrix[283].

Toro salvaje se filmó en blanco y negro. A Scorsese le preocupaba el desvanecimiento del color de películas recientes y apuntaba al estilo visual de los *film noir* de los 40 y 50. Ayudaba además a diferenciarse de *Rocky* y declarar que esto no era parranda deportiva sino un testimonio humano. Como de poco sirve inventar la rueda dos veces, Scorsese siguió los pasos del maestro Hitchcock y recurrió al mismo sirope de chocolate del asesinato en la ducha de *Psicosis* para la sangre.

El drama resultante es desolador. Tras verlo, el verdadero LaMotta dimensionó cuán infame había sido. “¿De verdad yo era así?”, le preguntó a su mujer. “Eras peor”, le contestó.

Para los más cinéfilos, *Toro salvaje* es la obra maestra de la abultada filmografía de Scorsese. Estuvo nominada a ocho Óscar, en empate con *El hombre elefante* de David Lynch. Ganó dos. Uno de ellos, predeciblemente, el de Mejor Actor. En su discurso, De Niro agradeció a Joey LaMotta, hermano de Jake, “aun cuando nos está demandando [por difamación]”.

El hombre elefante, en cambio, se fue con las manos vacías. La falta de reconocimiento al menos al asombroso esfuerzo de maquillaje fue ingrata. John Hurt actuaba días alternados para descansar del peso de la máscara. Al terminar la producción, le confesó a su esposa: “creo que finalmente lograron hacerme odiar la actuación”. Fue como consecuencia directa de este desaire que el año siguiente la Academia instauró la categoría de Mejor Maquillaje.

El nuevo premio iba a originar ciertos incentivos perversos. En *Entrevista con el Vampiro*, por ejemplo, los actores colgaban cabeza abajo por hasta media hora, de modo que la sangre se acumulara en su cabeza y marcara las venas, que los maquilladores utilizaban como referencia para dibujar venas translúcidas. Ahora, las estatuillas no son el único reconocimiento posible. Durante la filmación de la serie *The Wire*, en la que Andre Royo interpreta a un drogadicto, un desconocido en la vía pública le dijo: “Hey, hombre, necesitas una mano más que yo”, y le pasó un paquete de heroína. Royo llama este episodio “mi Óscar de la calle”[284].

De Niro ganó ese Mejor Actor sudando la camiseta. Y los intestinos. Para dar con el personaje, se fue de *tour* gastronómico a Francia e Italia, donde subió de 66 a 97 kg comiendo “un montón de pasta”. Desarrolló problemas en la postura, respiración y locución, pero obtuvo la cuerpada requerida. Peleó además más de 1000 rounds con LaMotta, y tres *match* competitivos en el Bronx, de los cuales ganó dos. LaMotta aseguró que De Niro era uno de los mejores 20 boxeadores de peso mediano de todos los tiempos.

El futuro le iba a deparar más inmersiones a De Niro. En *Los intocables*, vestía la misma ropa interior de seda que Al Capone aunque nunca se ve. En *Cabo de miedo*, le pagó $5000 a un dentista para mostrar dientes dañados, y otros $20 000 para repararlos. Para *El francotirador*, de Michael Cimino, trabajó de incógnito como obrero metalúrgico bajo el alias de Bob (abreviación de Robert), un realismo que propició las peores consecuencias imaginables: en los 27 años que siguieron a *El francotirador*, se constataron 46 suicidios con ruleta rusa casi calcados a los de la película[285]. A sabiendas de que esa pieza lúgubre podría complacer a críticos, pero era de difícil venta masiva, la exhibieron por solo dos semanas, en un cine de Nueva York y uno de Los Ángeles, para críticos y miembros de la Academia. Consiguieron nueve nominaciones y solo después lanzaron el estreno masivo, publicitando el logro. Hoy, prácticas de este tipo se han vuelto moneda corriente. En la jerga, a estas películas se las conoce como “carnada para Óscar”. Por desgracia, el prestigio que le trajo *El francotirador* le duró poco a Cimino: dos años después, perdió tanta plata con *La puerta del cielo* que la maltrecha United Artists fue adquirida por MGM, poniendo fin al vehículo de libertad de los artistas concebido por Chaplin, Griffith, Pickford y Fairbanks.

De Niro, innecesario aclarar, no fue el primero en implementar este tipo de inmersiones. Ya vimos que Marlon Brando sumó peso para *Un tranvía llamado deseo*. En preparación para *Matar a un ruiseñor*, por su parte, Robert Duvall evitó el sol por seis semanas de modo de adquirir tez pálida. Pero De Niro es de quienes impulsó con más decisión esta manera de hacer las cosas.

En la actualidad, encontramos exponentes a gusto.

Unas de las vías más extendidas es la nutricional, ya sea para cambiar la apariencia o para ponerse en los zapatos del personaje. Vincent D’Onofrio ganó 32 kg para *La chaqueta metálica*, y Christian Bale perdió 29 kg para *El Maquinista* comiendo una manzana y un tarro de atún al día. Ashton Kutcher siguió la dieta frugívora de Steve Jobs para representarlo, pero terminó en el hospital, con los niveles del páncreas desestabilizados. Un caso más ingrato es el de Joe Pesci, quien subió 14 kg para *Gotti* antes de enterarse de que el rol fue a parar a un colega.

El aspecto físico puede ser modificado también mediante otro tipo de recursos. El director de *El violinista en el tejado* envejeció al protagonista, de solo 35 años, arrancándose canas de su propia barba para adherírselas a las cejas.

Otra técnica habitual es el desdoblamiento funcional. Con miras a

Colateral, Michael Mann desafió a Tom Cruise a trabajar una mañana como repartidor de FedEx en un frecuentado mercado de Los Ángeles. Alistándose para *Witness for the prosecution*, Charles Laughton fingió un ataque al corazón en la vía pública y nadie lo reconoció. Mickey Rourke imitó a los luchadores que esconden hojas de afeitar en los guantes para cortarse la frente e impresionar a través de la sangre.

De modo similar, Dustin Hoffman en el vestuario de Dorothy de *Tootsie* llevó a su hija al colegio y le dijo que lo presentara como "tía Dorothy de Arkansas". Robin Williams, vestido de la señora Doubtfire de *Papá por siempre*, entró a una tienda de juguetes sexuales de San Francisco "y traté de comprar un dildo de doble cabecera"[286].

Más peligroso es cuando el desdoblamiento funcional penetra al terreno de lo prohibido. Ricardo Medina, portador de la magnífica espada Uramasa en *Power Rangers*, fue sentenciado a seis años de prisión por asesinar a su compañero de casa con una espada[287].

A veces, se les pasa un poco la mano.

El guionista de *El náufrago* se aisló durante una semana en una playa en el Golfo de California, para forzarse a buscar agua, alimentos y cobijo. Esos días, encontró una pelota de vóleibol escupida por el mar, hallazgo que se transformó en Wilson, el "amigo" del náufrago. Tom Hanks cultivó un look regordete para las escenas iniciales, luego la producción se detuvo por un año, y él retornó con 23 kg menos, pelo largo y barba.

Sintonizando para *En el nombre del padre*, Daniel Day-Lewis, otro seguidor de El Método, perdió 14 kg. Animaba a los miembros del equipo a insultarlo y arrojarle agua, pasó varias noches en la cárcel y mantuvo acento norirlandés durante toda la producción, con o sin cámaras al frente. En *Mi pie izquierdo*, asimismo, Day-Lewis era transportado en andas y alimentado en la boca porque no cejaba de fingir parálisis cerebral. Este y otros denuedos lo han convertido en el único triple Mejor Actor (Katharine Hepburn fue cuádruple Mejor Actriz).

Quizás el caso más extremo sea el de Adrien Brody, quien se impuso entre 1400 postulantes para el rol estelar de *El Pianista*. A objeto de compenetrarse con el sufrido músico, se deshizo de su departamento, vendió sus posesiones, terminó con su novia de varios años y se mudó a Europa con dos bolsos en la mano[288]. Una vez ahí, desconectó el teléfono y dejó de comer. Con una estatura de 1,85 m, llegó a pesar 59 kg. A insistencia de Roman Polanski, tocaba cuatro horas diarias de piano, hasta que dominó ciertos pasajes de

Chopin.

Hasta cierto punto, la dedicación de Brody era por deferencia a Polanski, cuya familia judía padeció los horrores de la guerra. Una herida que *El Pianista* ayudó a mantener abierta. Buscando locaciones, Polanski conoció a un hombre que ayudó a sus padres a sobrevivir en esos años de espanto.

Ojos bien obsesionados: Stanley Kubrick

Ya bien posicionado como un cineasta original tras *2001: Una odisea en el espacio*, Stanley Kubrick apostó por el que sería su proyecto más distintivo: la adaptación de *La naranja mecánica* (1971) de Anthony Burgess. Pudo ser muy, muy diferente. En los sesenta, los derechos de la novela fueron comprados por $500 por Mick Jagger, quien planeaba posicionar a los Rolling Stones en los protagónicos, y los Beatles ofrecieron sus servicios musicales[289]. La agenda de los rockeros les impidió concretarlo.

A río revuelto, ganancia de directores experimentales. Kubrick adquirió los derechos. Utilizó la edición norteamericana de la novela, que omite el último capítulo acerca de la redención del protagonista (el editor estadounidense le aseguró a Burgess que sus compatriotas no se tragarían esa vuelta de tuerca). Kubrick no leyó la novela íntegra hasta que el guion estuvo casi terminado.

Fichó a Malcolm McDowell, de 27 años, para encarnar al ultraviolento Alex, de 15. En retrospectiva, la mayoría de edad fue una bendición. McDowell se dañó las córneas en la escena de la tortura y quedó temporalmente ciego, se trizó varias costillas cuando lo fuerzan a lamer botas y debió enfrentar una serpiente en la cama solo porque Kubrick se enteró de que le aterran los reptiles. En otro punto de la historia, Alex intenta suicidarse saltando de una ventana. Para simular lo que verían sus ojos, se arrojó la cámara desde un tercer piso, con el lente hacia adelante. Para estupor de todos los presentes, el aparato sobrevivió seis tomas.

Estas jugarretas fueron demasiado para el cineasta francés Bertrand Tavernier, publicista de la película. Envió un telegrama que rezaba: “Renuncio. Stop. Como cineasta eres un genio, pero como empleador eres un imbécil”. Fue esta misma obsesión por la calidad la que hizo de *La naranja mecánica* la primera en utilizar Dolby en la postproducción de sonido.

La naranja mecánica fue una bomba de taquilla. “Bueno, vas a ser un

joven muy rico”, le dijo uno de los ejecutivos a McDowell. “¿En serio? ¿Por qué?”, preguntó el actor. “Bueno, con el 2,5 % que le pasamos a Stanley para ti”. McDowell ni siquiera estaba enterado de la cláusula. “Bueno, nunca lo recibí”, les respondió. “Ohhh, eso es tan propio de Stanley”.

Fortalecido, Kubrick acometió *Barry Lyndon* (1975), ambientada en la Europa del siglo XVIII. De manera de filmar con luces de vela y prescindir de fuentes externas de luz, el director consiguió tres lentes de los comisionados por la NASA para fotografiar en las misiones a la luna. De cara al elenco, en cambio, el arrojo del director era diferente: la actriz Marisa Berenson relató que Kubrick, insospechadamente tímido con ella, suministraba las instrucciones mediante un constante caudal de notas escritas.

Para la mayoría, *Barry Lyndon* resultó más bien larga, lenta y poco acontecida. Este “aire de decepción” llevó a Kubrick a cancelar su biografía de Napoleón. En lugar de ello, priorizó alternativas que, junto con réditos artísticos, le trajeran económicos. Se aprovisionó de libros de terror y se apoltronó a leer. Tras examinar unas pocas páginas, su secretaria oía los textos descartados golpear contra la muralla. Un día, ella notó un largo lapso sin estrépito alguno. Entró a la oficina y descubrió a Kubrick embriagado en la lectura de *El resplandor*, de Stephen King.

El rol estelar fue para Jack Nicholson (quien pocos años antes, charlando con un periodista de *Time*, se había enterado de que la mujer que creía su hermana era en verdad su madre[290]). Su esposa adquiriría la forma de Shelley Duvall. Danny Lloyd, en el papel del hijo de ambos, tenía seis años de edad, por lo que Kubrick procuró que no se enterara de que filmaban terror. Lloyd vio por primera vez una versión no editada a los 17 años.

La película parte con una toma aérea de un viaje a un hotel en Montana (en la cual es visible la sombra del helicóptero de filmación). Pero fue en un suburbio del norte de Londres donde Kubrick dio rienda suelta a sus obsesiones.

Cambió tantas veces el guion que Nicholson dejó de leer los borradores. Kubrick llamaba a King a cualquier hora para interrogarlo. En una ocasión le preguntó si creía en Dios. Le respondió que sí, el director gritó “¡lo sabía!” y colgó el teléfono. A Nicholson lo hizo comer emparedados de queso (que él odia) para generar una sensación de repulsión interna, y a Duvall la forzó a realizar 127 tomas de la escena del bate de béisbol para darle una apariencia exhausta[291]. La aisló del resto y se embarcaba en discusiones ex profeso para sacarla de sus casillas. La escena en la que ella corre por las escaleras se

grabó tantas veces que la actriz sube el equivalente a un Empire State. "Sobrellevar día tras días de lacerante trabajo era casi insoportable (...) En mi personaje tenía que llorar doce horas al día, todo el día, nueve meses seguidos, cinco o seis días a la semana". Duvall le mostró a Kubrick mechones de pelo desgajados por estrés[292].

Nicholson sufrió también de repeticiones enervantes, pero algunas por responsabilidad propia. En la destrucción de la puerta con un hacha, la producción obvió su pasado como brigadista antiincendios. Las rompía como mantequilla, por lo que hubo que fabricar otras más resistentes. La escena tomó tres días y 60 puertas.

El resplandor se programó para mayo de 1980. El tráiler consistía en una única toma de una avalancha de sangre fluyendo desde un ascensor. La MPAA impedía tráilers con sangre previo a películas de admisión general, pero Kubrick de alguna manera convenció al panel de que era agua turbia.

El metraje lucía un ritmo narrativo atípicamente lento para ser terror, y un uso intensivo de steadicam a objeto de proveer una atmósfera inmersiva. King, quien nunca leyó el guion, quedó ofuscado. Su libro se centra en el espacio físico que constituye el hotel, mientras que la cinta lo hace en el proceso de enloquecimiento del personaje de Nicholson. Llegó a proclamar que era la única adaptación de sus libros que "recuerdo haber odiado". Decía que Duvall "está básicamente ahí solo para gritar y ser estúpida, y esa no es la mujer sobre la cual escribí". El *establishment* parecía más bien comulgar con King. *El resplandor* fue la única de los últimos nueve largometrajes de Kubrick que no recibió nominaciones para los Óscar ni los Globos de Oro.

Tan pronto terminó la ceremonia de la Academia, un publicista de Los Ángeles llamado John J. B. Wilson les entregó a los amigos reunidos en su casa votos para escoger las peores en cada categoría. Kubrick fue nominado a Peor Director, y Duvall a Peor Actriz. Wilson vistió un esmoquin horrendo, se paró en un podio hecho de cartón, una bola de esponja adosada a un palo de escoba hizo las veces de micrófono y anunció a los ¿ganadores? Emitió un comunicado de prensa y algunos medios locales festinaron con el evento. Habían nacido los Premios Frambuesa, con *El resplandor* entre sus connotadas nominaciones fundacionales.

Duvall vio al menos en parte redimida su agonía. Peor Actriz se lo llevó Brooke Shields por *La laguna azul*, una película vilipendiada *urbi et orbi*. Al menos, lo que *La laguna azul* omitió en valor artístico lo aportó en el herpetológico. Un especialista notó un animal atípico en una escena y viajó a

la isla donde se filmó. Descubrió así una nueva especie para la ciencia, la iguana crestada de Fiyi[293] (algo parecido ocurrió con *Stuart Little*, que permitió descubrir una pintura perdida desde 1928 que luego se remató en €229 500[294]).

Fue el tiempo el que le concedió a *El resplandor* un espacio de veneración en el mundo del terror. Scorsese la catalogó como una de las más escalofriantes de la categoría y ha sido emulada o parodiada hasta el hartazgo por piezas de la cultura popular, desde el *Alicia en el país de las maravillas* de Tim Burton hasta *Los Simpsons*. La alfombra de *Toy Story* es la misma del hotel, pues el editor adoraba *El resplandor*.

Kubrick dirigió solo dos películas más, *La Chaqueta Metálica* y *Ojos bien cerrados*. La primera, sobre los deshumanizantes efectos en los reclutas del entrenamiento militar y la guerra. Como fondo desolado, utilizó la zona portuaria de Londres, la misma que alguna vez fuera el puerto más activo del mundo[295]. La segunda, una reflexión en torno a los celos protagonizada por Nicole Kidman y Tom Cruise, marido y mujer en la vida real, a quienes procuró antagonizar a lo largo del rodaje. Los dirigía por separado y les impedía compartir notas. Para apenas un minuto de una fantasía sexual con un militar, la actriz filmó 50 posiciones a lo largo de seis días, le prohibió a Cruise entrar al plató y a Kidman revelar lo que pasó allá adentro[296] (otra cosa es que la fidelidad hacia el director haya primado por sobre la del cónyuge).

Kubrick presentó a Warner Bros. el corte final de *Ojos bien cerrados* en 1999. Cuatro días después, un ataque al corazón acabó con sus obsesiones, sus proyectos inconclusos y su vida.

Spielberg asumió *Inteligencia artificial*, la empresa pendiente de Kubrick, y al cual lo había invitado a participar cuatro años antes. Reunió los apuntes disponibles y llevó a puerto la empresa de quien describía como “el mejor maestro a quien jamás serví”. Durante el rodaje, admitió que “me sentía como si estuviera siendo guiado por un fantasma”.

Un fantasma que entiende de cine, eso sí.

Sky is not the limit: *Star Wars* y *Alien*

THX 1138, la cinta de George Lucas que condujo a Coppola a aceptar *El Padrino*, se presentó en Cannes en 1971. Lucas aprovechó su paso por el

festival para negociar un combo de dos películas con United Artists. La primera, *American Graffiti*. La segunda, una fantasía espacial con el espíritu de *Flash Gordon.*

Lucas sospechaba que la mala recepción de *THX 1138* se debía al tono sombrío. No había que ser particularmente perceptivo. Es una distopía en la que una policía de androides fuerza a la población a ingerir drogas que suprimen las emociones y los deseos sexuales ilegales.

Junto a Coppola, viajaron a comprar los derechos de *Flash Gordon*. Fue en vano. “Bueno, inventaré los míos”, pensó. Se sumergió en las lecturas que inspiraron al dibujante de la historieta. Desembocó en la serie de libros de *John Carter en Marte*, e incluso más atrás, en *Gulliver en Marte*, escrita en 1905. Llamó a su ópera espacial *The Star Wars*.

United Artists rechazó tanto *American Graffiti* como la tontería interestelar. *American Graffiti* acabó en manos de Universal y el puntapié inicial se dio en junio de 1972. En el elenco figuraba un joven carpintero, actor a ratos y *roadie* de The Doors llamado Harrison Ford (quien tuvo menos suerte en el casting fue un californiano llamado Mark Hamill).

Aunque la trama se ambienta en la California de 1962, parte del cerebro de Lucas ya habitaba una galaxia muy, muy lejana. Un día viajaba con Terry McGovern al volante, uno de los actores de reparto. “Creo que pasé sobre un *Wokiee* allá atrás”, comentó tras topar algo. “Realmente me hizo reír, y pregunté ‘¿Qué es un Wookiee?’, y dijo “no sé, lo acabo de inventar”. Y dije: ‘Es genial, me encanta esa palabra’. La anoté ahí mismo y comenté que iba a usarla”[297]. En una jornada de trasnoche, el editor de sonido le pidió el “R-2-D-2”, su manera de abreviar el “Reel 2, Dialog Track 2” (cinta 2, pista de diálogos 2). A Lucas le gustó la sonoridad y anotó la sigla en su libreta[298]. “Mientras escribía, me decía a mí mismo los nombres, y si tenía dificultades lidiando con el nombre fonéticamente, lo cambiaba”.

El corte final de *American Graffiti* estuvo listo en diciembre. En enero, Lucas se abocó a tiempo completo al texto de *Star Wars*. Tomó varios elementos de *La fortaleza escondida* de Kurosawa, como la idea de relatar la trama a través de los dos personajes de menor rango. En su caso, los dos androides.

American Graffiti originó una excelente reacción en la crítica y cinco nominaciones al Óscar. Los disputó en aquella famosa ceremonia de 1974 en la que un activista corrió desnudo por el escenario. “La única carcajada que ese hombre conseguirá en su vida”, comentó el animador, “será por

empelotarse y mostrar sus deficiencias”. Por el contrario, el tipo se convirtió en una pequeña celebridad (el minuto de fama acabó de súbito, asesinado en su *sex shop*).

En Universal, encantados con los resultados de *American Graffiti*, solicitaron algo en esa línea para *Star Wars*. El libreto que se les presentó les pareció “un poco extraño”. Disney tampoco arriesgó los $8 millones que pedía Lucas, sin imaginar que 39 años después desembolsarían $4050 millones por LucasFilm. Al fin, 20th Century Fox creyó, si bien no en la película, en la persona de George Lucas.

El libreto vivió múltiples transformaciones. Lucas imaginaba al líder del Imperio como el general Annikin Starkiller y luego como miembro de una familia de enanos. Han Solo era un alienígena de piel verde con agallas. La versión de Solo que llegó a nuestras retinas, esa suerte de James Dean en carcasa de vaquero espacial, fue basada en parte en el carácter de Coppola[299].

El universo estaría permeado por un campo de energía al que denominó “La Fuerza”. Ciertas castas de guerreros, los Jedi y los Sith, serían capaces de canalizarla. Lucas se inspiró en los samuráis, un legado de sus años universitarios en que consumía cine japonés con voracidad de marabunta. De hecho, “Jedi” deriva del japonés “jidaigeki”, o “drama de época”[300]. El cuarto y último borrador se titulaba *Las aventuras de Luke Starkiller como se encuentran en el Diario de Whills, Saga I: Las guerras de las estrellas*.

El equipo de diseño era casi el mismo que el de *2001: Una odisea del espacio*. Lucas quería un entorno “usado”, en contraposición al plástico y reluciente de la ciencia ficción tradicional y, en palabras de uno de los diseñadores, sus “estúpidos uniformes y asuntos de *Flash Gordon*”. El Halcón Milenario debía lucir como un submarino y buena parte de su interior fue elaborado con piezas de aviones dados de baja. El diseño original era más esbelto, pero en 1975 salió al aire una serie británica llamada *Space: 1999* con una nave de silueta muy similar y Lucas temió que alguien creyese que absorbía ideas de “un show televisivo barato”. A objeto de desarrollar los efectos especiales, y tras el desbande del departamento ad hoc de 20th Century Fox, Lucas fundó Industrial Light & Magic como división de LucasFilm.

De cara al casting, Lucas invitó a Brian de Palma, por esos días en busca de actores para *Carrie*. Robert Englund, el futuro Freddy Krueger, audicionaba para *Apocalipsis Now* en una sala contigua. Asomó sus narices en el proceso vecino y se acordó de un amigo que por esos días dormía en su sofá. De

vuelta en casa, le aconsejó probar suerte. Mark Hamill, era su nombre, el mismo que no pasara el corte en la audición de *American Graffiti*. Lucas quería caras nuevas. Funcionaba como Luke Starkiller.

En lo referido a Han Solo, el director barajaba varios candidatos. Poco antes del casting, entró a la oficina del productor Fred Roos. Harrison Ford, de carpintero, se afanaba en la puerta. Su figuración en *American Graffiti* lo descartaba a ojos de Lucas, pero le pidió que cogiera sus bártulos y les leyera diálogos a los aspirantes. Entre varios otros se evaluó a Bill Murray, Al Pacino, Jack Nicholson, Nick Nolte, Sylvester Stallone, Christopher Walken, Burt Reynolds y Steve Martin. Lucas se inclinó por Ford, el único que ni siquiera postulaba al cargo. Una constelación similar postuló a Princesa Leia, Jodie Foster incluida. Al fin se escogió a Carrie Fisher, miembro de la realeza hollywoodense, siempre y cuando adelgazara cuatro kilos y medio.

Con miras a Obi-Wan Kenobi, tanto Coppola como los ejecutivos de 20th Century Fox convencieron a Lucas de abandonar el criterio de la cara desconocida. Se aproximaron a Toshiro Mifune. Era el predilecto de Kurosawa, aun cuando fallara los exámenes de ingreso a teatro porque, según se le informó, carecía de talento. Mifune estimó que esa parafernalia de platillos voladores rebajaría la dignidad del samurái.

Se convocó en su lugar a sir Alec Guinness, una verdadera eminencia de las artes performativas que en *Ocho sentencias de muerte* interpreta a ocho personajes diferentes, uno de ellos, una mujer. Negoció un 2,25 % del quinto de las ganancias que se embolsaría Lucas. En carta a sus amigos, se refería al proyecto como “una basura de cuentos de hadas”. Persuadió al director de matar a Obi-Wan Kenobi arguyendo que potenciaría al personaje. “Lo que no le dije a Lucas es que ya no podía aguantar seguir pronunciando esas horrendas líneas banales”.

En el caso de Darth Vader, David Prowse estaba mandado a hacer. Mide 1,98 m, fue tricampeón británico de halterofilia, descuajeringaba guías telefónicas bajo el pseudónimo de “Jack el Destripador” y lucía un interesante currículum actoral. *La naranja mecánica*, por ejemplo, en el papel de guardaespaldas de Alex. El inconveniente era su grueso acento de Bristol. A oídos de un británico, el del campesino que ordeña su desayuno. Lo apodaron “Darth Farmer”. Lucas evaluó doblarlo con la voz de Orson Welles, pero priorizó algo menos reconocible e invitó a James Earl Jones. Le ofreció participación en las ganancias o bien $7000. Earl Jones, y que Dios lo guarde en su alma, escogió el salario. Toda la grabación le tomó dos horas y media.

Prowse no se lo tomó bien. Improvisaba o espetaba sonidos ininteligibles. Sus colegas debían aguantarse la risa y responder con fidelidad al libreto. Dos décadas después, Prowse seguía molesto. Acusaba ser víctima de “racismo inverso”, que la elección de Earl Jones servía el propósito de lucir al menos un afroamericano para no castigar la taquilla. Lo cierto es que Earl Jones ni siquiera figuró en los créditos. Hasta el día de hoy, los dos no se han visto en persona[301].

Para el androide C-3PO, el rol fue a parar en Anthony Daniels. Dejó en el camino a, entre otros, Mel Blanc, la voz de Bugs Bunny. El libreto mandataba el habla de un vendedor de autos usados. Daniels, en cambio, ideó un mayordomo británico.

Chewbacca se basó en Indiana, la mascota de Lucas, un malamute de Alaska que en ruta solía acompañarlo en el asiento del copiloto. El resultado fue un bípedo recubierto de cabo a rabo de cabello humano de utilería. A los ejecutivos de 20th Century Fox les preocupó su desnudez. Tanto, que propusieron un rediseño con pantalones cortos[302].

Quien no pasó el corte fue Clint Howard, el alienígena Balok en *Star Trek*. Para su sorpresa, la primera palabra que Lucas le dirigió en el casting fue: “Comandante Balok. La Maniobra Corbomite. ¿Le puedo ofrecer un poco de Tranya?”. En su calidad de mayor nerd de la galaxia, Lucas es un eximio perito en estas materias. Howard recuerda que en ese instante se disipó su nerviosismo y pensó: “Dios, George, consíguete una vida”. (Howard aterrizó en la franquicia 42 años más tarde, en *Han Solo: Una historia de Star Wars*, de 2018).

Los exteriores del selvático planeta natal de Luke se proyectaron en Filipinas. Fue el infame prospecto de pasar meses filmando bajo un calor vaporoso y rodeados de mosquitos lo que recondujo el libreto a un planeta desértico. Se optó por Túnez, más yermo que el desierto español, y más barato: los extras locales que interpretan a los soldados imperiales recibieron $ 6,5. El planeta pasó de llamarse Utapau a Tatooine, una referencia a la cercana ciudad de Tataouine.

Como si el Lado Oscuro metiese sus tentáculos en la producción, el primer día de filmación Túnez recibió la primera tormenta de lluvia en más de medio siglo[303]. El estropicio en los sets era descorazonador. Recuperados de ese embate, hubo que lidiar con fricciones políticas. Alarmados por lo que parecía un enorme vehículo militar en territorio tunecino, el gobierno libio envió inspectores, con el resultado de que las autoridades de Túnez

solicitaron a Lucas alejar el transporte jawa de la frontera.[304] Encima de todo, Hamill sufrió un accidente automovilístico que obligó a reconstruirle la nariz con cartílago de su oreja[ii]. Durante la convalecencia, un doble lo reemplazó en tomas en las que no se ve su cara.

La base rebelde se filmó en Tikal, Guatemala, sede de 16 años de guerra civil. Inhóspito, pero ayudaba a mantener los costos a raya: un guardia local recibió como pago por cuidar el equipo de filmación durante cuatro noches un pack de seis cervezas[305].

Lucas suponía que las dificultades aplacarían una vez en Londres para la filmación de interiores. Error. Primero fue Debbie Reynolds. Al enterarse de que su hija volaría a Londres en clase económica, telefoneó indignada a Lucas. Fisher, a pocos metros de distancia, agarró el teléfono y le dijo: “Mamá, quiero volar en clase económica, ¿te podrías ir a la mierda?”. Luego fueron las normas laborales británicas. Se exigía bajar el telón a las 17:30, salvo hallarse en mitad de una escena. Los técnicos no le daban mayor seriedad a lo que consideraban una película infantil. Harrison Ford tampoco terminaba de captar por qué “hay una princesa con bollos extraños en su cabello”. “Puedes tipear esta mierda”, le dijo a Lucas, “pero seguro que no puedes decirla”. El director, ya exhausto, solía circunscribir sus instrucciones a “más rápido” y “más intenso”. En algún momento de disfonía, le entregaron una pizarra con solo esas dos frases escritas.

Al menos el trabajo en estudio facilitó ciertas licencias. Peter Cushing, el Grand Moff Tarkin, odiaba la incomodidad de las botas imperiales y vestía pantuflas si sus piernas no eran visibles. Nunca antes un planeta completo fue reventado por un sujeto en pantuflas.

Fue después del trabajo en Londres que Lucas decidió sustituir Starkiller por Skywalker, “porque sentí que mucha gente lo estaba confundiendo con alguien como Charles Manson”, el asesino en serie que acabó con la vida de Sharon Tate, la esposa de Roman Polanski. “Tenía connotaciones muy desagradables”.

Terminadas las grabaciones, el vestuario de Obi-Wan Kenobi fue desechado. Lo adquirió una tienda de disfraces londinense. Durante 28 años, lo arrendaron junto con otros cientos de disfraces de monjes. Recién en 2005 alguien reconoció que la forma de la capucha no era cualquiera.

La etapa de postproducción fue casi peor. Lucas voló a California para descubrir que Industrial Light & Magic había consumido la mitad del presupuesto en 4 de las 365 tomas, y estimó inaceptables esas 4 tomas. El

director fue hospitalizado por hipertensión y juró nunca volver a dirigir (algunos lamentan que no haya cumplido su palabra). A la postre, cerca de 5 de los $8 millones fue gastado por Industrial Light & Magic.

Hubo que emplear atajos. La maqueta de la Estrella de la Muerte se hizo con dos mitades de esfera. El material se contrajo y produjo un canal al medio. "Así que, para ahorrarme trabajo", explicó el maquetista, "fui donde George y le sugerí una zanja. Le gustó tanto la idea que se volvió uno de los momentos más icónicos del film"[306].

La inclusión de sonidos fue otra odisea de la creatividad, comandada por Ben Burtt. Greedo, el cazafortunas liquidado por Han Solo en la cantina, habla incoherencias en quechua[307]. Los Jawas emiten zulu acelerado electrónicamente[308]. La voz de Garindan, el espía del imperio, es una versión procesada de la voz de John Wayne[309]. Los disparos láser son la combinación del ralentí de un motor con la interferencia producida por un micrófono que Burtt colocó por accidente demasiado cerca del televisor, y los cazas imperiales la suma de elefantes con conducción sobre pavimento mojado. La respiración de Darth Vader lo compone "el sonido de la respiración humana rítmica mecánica creada al respirar a través de un regulador de tanque de buceo" de acuerdo a la patente 77419252, que protege su uso. La voz del androide R2-D2 es la del propio Burtt, mezclada con sintetizador. Burtt concluyó que, si solo empleaba el sintetizador, carecía de carácter. Los gruñidos de Chewbacca combinan perros, osos, leones, tigres y morsas.

Pese a tal marea de innovaciones, el legado más egregio de Burtt no provino de sus micrófonos, sino que de una biblioteca de audio. Encontró una vieja cinta etiquetada como "hombre devorado por aligátor", y la asignó a un soldado imperial que cae al vacío tras un disparo de Luke. Era una grabación para *Tambores lejanos* (1951) protagonizada por Gary Cooper. Burtt la llamó "el grito Wilhelm" por el alarido de Wilhelm, un soldado de un western de los 50 que recibe una flecha. Tras su uso en *Star Wars*, "el grito Wilhelm" se volvió un chiste interno de la industria. Ha sido utilizado más de 390 veces, incluyendo *El señor de los anillos*, *Indiana Jones*, *Toy Story*, *Batman*, y un número indeterminado de apariciones televisivas[310].

La música fue delegada a John Williams. Ofrecer música orquestal en 1977 era una apuesta arriesgada en medio de la fiebre disco. ABBA, Bee Gees y KC and the Sunshine Band eran los tiranos de *Billboard*. ¿Cómo competir con violines con olor a viejo?

En cuanto al logo, Lucas encomendó "algo que sea muy fascista",

"intimidante" y que "rivalizara con AT&T." La diseñadora, quien la noche anterior leía un libro de tipografía alemana, escogió un enorme **S T A R W A R S** en una versión modificada de Helvética Black.

El primer corte (disponible en Internet) fue un desastre. Lucas invitó a sus amigotes directores a comentar. Tanto él como la mayor parte de los presentes se mostraron convencidos de que sobrevendría el desastre. De Palma la tachó de una de las peores películas que hubiera visto e ironizó acerca de esa misteriosa "fuerza todopoderosa". Añadió que el texto de inicio parecía escrito en una entrada de autos. "Es eterno. Es farfulleo (...). George, ¡estás mal de la cabeza! Déjame sentarme y escribírtelo". De Palma ayudó a editar la versión definitiva. La única voz disidente fue Spielberg. "Hará una fortuna", auguró.

Lucas despidió al editor y lo reemplazó por un equipo de tres personas entre las que se contaba Marcia, su mujer, aún ocupada tijereteando *New York, New York* de Scorsese. El vicepresidente de producción de 20th Century Fox presenció esta nueva versión. Quedó turulato. De vuelta en casa reunió a su familia alrededor de la mesa de cocina y les dijo: "Quiero que recuerden este día, porque acabo de vivir una de las experiencias más grandiosas de mi vida". Eisenstein y compañía estaban en lo correcto respecto al poder del montaje.

El estreno se programó para mayo de 1977. Temían sucumbir ante la competencia estival, en especial con la comedia *Los caraduras*. 20th Century Fox intentó vender los derechos a un grupo alemán especialista en paraísos fiscales de manera de prevenir un fiasco[311]. Contrataron además a un escritor para producir *El ojo de la mente*, una novelización que serviría de secuela barata si la taquilla iba mal. Tras inspeccionar dicho manuscrito, Lucas solo pidió eliminar las batallas aéreas para bajar costos.

Poco antes del estreno, Lucas visitó el set de *Encuentros cercanos de tercer tipo*. Era la gran apuesta de Columbia, por entonces en severos aprietos financieros. "Eres responsable de si Columbia deja de existir o continúa", le dijeron a Spielberg una semana antes de iniciar filmaciones. Tenía 29 años, la mitad de la edad de Columbia. Durante la cena, Lucas apostó con Spielberg intercambiar el 2,5 % de las ganancias de cada uno. Spielberg era mucho más optimista respecto al desempeño de *Star Wars*. De hecho, R2-D2 aparece cabeza abajo en *Encuentros cercanos de tercer tipo*[312]. Formalizaron el acuerdo sobre servilletas.

Apenas 37 salas accedieron a proyectar el engendro intergaláctico. 20th

Century Fox anunció que quienes rehusaran no podrían presentar el verdadero plato fuerte del estudio: *El otro lado de la medianoche*, un drama con sexo y desnudos de casi tres horas coprotagonizado por Susan Sarandon. Con el *block booking* prohibido desde 1948, el estudio se ganó una multa de $25 000.

El miércoles del debut, Lucas lo olvidó por completo y se pasó la mayor parte de la jornada en un estudio de sonido. A los pocos días se fue de vacaciones a Hawái. Allí se convenció de que había propinado un magno mazazo. Las filas caracoleaban por las veredas y curiosos se agolpaban solo para verlas. El administrador de una sala de San Francisco describía una escena como sacada de la cantina de Tatooine:

> *Viejos, jóvenes, niños, grupos Hare Krishna. Traen naipes para jugar en la fila. Tenemos jugadores de damas, tenemos jugadores de ajedrez. Gente con pinturas y lentejuelas en sus rostros. Frutarianos como nunca antes había visto. Personas voladas con marihuana y LSD.*

Star Wars sobrepasó a *Tiburón*, la sexta en la cadena de “Los exorbitantes diez”. La acción de 20th Fox más que se duplicó desde su valor de junio de 1976. Alec Guinness se sobaba las manos con su 2,25 % de la tajada de Lucas. Y ni hablar de sus herederos, quienes a la fecha han recaudado unos $95 millones. Spielberg recibió una fortuna por su 2,5 %. Coppola envió un telegrama al hotel de Lucas en Hawái implorando socorro financiero para la postproducción de *Apocalipsis Now*.

Lucas había negociado reducir su remuneración de $500 000 a $150 000 a cambio de asegurar los derechos de las secuelas y del 40 % de los derechos de comercialización, una arista por entonces apenas incipiente. Al momento de firmar el contrato esas cláusulas parecían propias de un jovenzuelo con delirios de grandeza, pero *Star Wars* se volvió un fenómeno cultural que rebalsó las fronteras de la pantalla como nunca antes. Kenner Toys, el fabricante de los juguetes, enfrentó un alud. Incapaces de satisfacer la demanda navideña, vendían tarjetas de “vale por”, que honraron recién en marzo. *Star Wars* cambió para siempre el rubro. Hoy, los derechos de comercialización son medulares en cualquier contrato.

“Todo el mundo habla de cuán brillante fui de obtener la licencia y las secuelas y todo”, dice Lucas. “Tenía tres películas porque mi película se volvió demasiado grande y la corté en tres piezas diferentes. Mi único interés era asegurarme de que esas tres películas se hicieran”. La bonanza le permitió

a Lucas independizarse del sistema de estudios. Su nueva posición le permitió además convencer a 20th Century Fox de financiar *Kagemusha* cuando Kurosawa enfrentó dificultades presupuestarias.

Paramount también tomó nota. El anhelado largometraje de *Star Trek*, cancelado menos de tres semanas antes del estreno de *Star Wars*, revivió. El resultado fue *Star Trek: la película* (1979), la primera de seis con el elenco original de los 60.

Además, el espectacular diseño de sonido de *Star Wars* bendijo a Dolby con la fama, y llevó a cientos de salas a invertir en la costosa conversión. *Star Wars* popularizó también la costumbre de relegar los créditos al final.

En el sur de California, James Cameron quedó tan extasiado que renunció a la conducción de camiones para hacer cine. Junto a dos amigos, escribió un corto de ciencia ficción al que llamaron *Xenogenesis*. Arrendaron equipo de filmación, desmantelaron la cámara para aprender a operarla y se pasaron el primer medio día intentando hacerla andar.

En Hawái, Lucas recibió a Spielberg, quien descomprimía las tensiones de *Encuentros cercanos de tercer tipo*. El film rindió, si bien no a la escala de *Star Wars*, aun cuando casi nadie supiera qué eran los encuentros de primer o de segundo tipo. "Les salvé el culo", dijo Spielberg respecto de Columbia.

Mientras construían un castillo de arena —una costumbre de Lucas para desearle suerte a sus películas—, Spielberg vertió su anhelo de dirigir una de James Bond. De hecho, la franquicia ya lo había rechazado una vez. Lucas respondió que anidaba una mejor idea, sobre un arqueólogo aventurero. Desde 1973 que archivaba un guion de su autoría, llamado *Las aventuras de Indiana Smith*, una referencia a su perro copiloto, concebido más o menos al mismo tiempo que *Star Wars*. Spielberg abrazó el plan, pero "Smith" no lo convencía. "Ok, ¿qué tal Jones?", respondió Lucas. Le propuso dirigir una trilogía completa. Spielberg retrucó que no le atraía crear dos guiones completos. Lucas mintió y le dijo que estaba todo ya escrito. Spielberg aceptó.

Durante cinco días de enero de 1978, Spielberg, Lucas y el guionista Lawrence Kasdan se reunieron a zarandear cerebros los unos a los otros. Kasdan se sentía "en el paraíso cinematográfico". "Fue allí donde la fantasía de todos nuestros sueños húmedos fílmicos reprimidos cristalizaron", recuerda Spielberg. "La mayor parte del tiempo estábamos de pie tratando de vociferar nuestras ideas más fuerte que el otro".

Mientras los sultanes de la taquilla se gritoneaban, *Star Wars* extendía el

alcance de su dominación mundial. Se estrenó en el mundo hispano como *La guerra de las galaxias* como si sonara mejor que "Guerra de las estrellas". Más comprensible es que algunos subtituladores se dejaran seducir por la fonética y tipearan "Arturito" en lugar de R2-D2. En la novelización colombiana, Luke se apellida "Trotacielos", y Chewbacca, en la máxima expresión de aquello de que *traduttore traditore*, es Mascatabacos. Con el tiempo los fans del mundo hispano hicieron suyo el título en inglés.

En Italia, Darth Vader pasó a Lord Fener, pues "Vader" suena similar a "retrete". Más arbitrario fue renombrar R2-D2 como C1-P8. En neerlandés, "Vader" significa "padre", una pésima elección en vista de las sorpresas que traía la segunda parte. Tal vez el único caso más nefasto es el título en chino de *Sexto sentido*, que revela el final: ¡Él es un fantasma!

La asunción de *Star Wars* al panteón de los semidioses de la cultura popular llegó justo a tiempo para parchar a una de sus más sensibles pérdidas. Ese verano de 1978, mientras los sables láser y las máscaras de Darth Vader se tomaban la infancia por asalto, fallecía Elvis Presley.

Para la comunidad fílmica fue una trágica ironía. El mismísimo día que El Rey sucumbía a una vida de excesos, se filmaba la escena de *Grease* en la que Rizzo (una colegiala representada por una actriz de 33) le canta a Elvis, "mantén tu pelvis lejos de mí". La canción original citaba a Sal Mineo, el antagonista de James Dean en *Rebelde sin causa*. Sin embargo, Mineo fue asesinado de una puñalada poco antes de *Grease* y Elvis ocupó su lugar a modo de respeto por el finado[313].

No fue el único elemento mortuorio de la jovial Grease. John Travolta, recién catapultado a la fama por su papel de Tony Manero en *Fiebre de sábado por la noche*, lloraba el reciente deceso de su novia a manos del cáncer. La mañana en que se filmó *Greased Lightnin'* apareció en *People* una nota al respecto que contrarió a Travolta. Era incapaz de concentrarse. En lugar de cantar "heat" insistía en "heap". No hubo grito capaz de corregirlo. No solo la tristeza en su rostro, sino también el error en los labios quedaron en la versión final. De todas formas, *Grease* acabó con el reinado de *The Sound of Music* al tope de los musicales más exitosos.

Star Wars ganó seis estatuillas, arrasando en las categorías técnicas. Una de ellas, Mejor Edición para Marcia Lucas. John Williams perdió Mejor Banda Sonora Original. Su consolación fue que también ganó Mejor Banda Sonora Original: *Star Wars* derrotó a *Encuentros cercanos de tercer tipo*, también de su autoría.

Con lo que *Star Wars* no pudo fue Mejor Película y Mejor Director. En ambas, fue vencido por *Annie Hall*, de Woody Allen. Un reconocimiento a la pulcritud: una escena salió tan mal, que Allen arrojó la cinta a un río. Encumbrado en lo más alto, el director dejaba definitivamente atrás su pasado como presentador del programa infantil *Hot Dog*. *Annie Hall* ganó además Mejor Actriz (Diane Keaton, alias Annie, y cuyo verdadero nombre es Diane Hall) y Mejor Guion Original. Quien salió con las manos vacías fue Truman Capote como actor de reparto. Es a quien el personaje de Allen apunta como "el ganador de un concurso de igualito a Truman Capote".

Allen no se enteró de su victoria sino hasta la mañana siguiente. No asistió a la premiación porque esa noche tocaba el clarinete junto a su banda en el Michael's Pub de Nueva York, y a la hora de la premiación ya dormía[314]. Similar al caso de Eminem, quien años después yacía dormido frente a los dibujos animados de su hija mientras *Lose Yourself* ganaba Mejor Canción Original, la primera ceremonia en catorce años sin interpretación del vencedor[315].

La estela de *Star Wars* salpicó en múltiples direcciones. El guionista Dan O'Bannon fue uno de sus receptores.

Previo al fogonazo de Lucas, O'Bannon se paseaba por los estudios intentando vender lo que describía como "*Tiburón* en el espacio", sobre un extraterrestre asesino que se infiltra en una nave en el año 2122. Años atrás, había sido invitado por el chileno Alejandro Jodorowsky a trabajar en París en la adaptación de *Dune*, una novela de ciencia ficción. Allí conoció al dibujante H. R. Giger. "Nunca había visto algo que fuera así de horrible y al mismo tiempo tan hermoso como su trabajo. Así que terminé escribiendo un guion acerca de un monstruo de Giger". En 20th Century Fox, dudaban de que algo así rentara, pero después de *Star Wars* "querían continuar rápido, y el único libreto que tenían en su escritorio era *Alien*". Le asignaron $4,2 millones.

La silla de director se le ofreció al británico Ridley Scott. En 20th Century Fox quedaron impresionados por su debut, *Los duelistas*, la adaptación de una novela de Joseph Conrad. Scott resolvió redirigir su cinematografía hacia la ciencia ficción tras quedar boquiabierto ante *Star Wars*.

Scott presentó una serie de guiones gráficos, tan detallados y cautivantes que aceptaron doblarle el presupuesto. De acuerdo a uno de los productores, "al primer segundo en que Ridley vio el trabajo de Giger, supo que el problema número uno de diseño, quizás el mayor problema del film, estaba

resuelto”. Scott voló a Zúrich a conocer a Giger y lo reclutó para conceptualizar el universo de *Alien*.

Para el papel del teniente Ripley, el brazo fuerte de la trama, O’Bannon tomó la inusual decisión de presentar a una mujer. Se escogió a Sigourney Weaver, quien con 1,82 m venía de representar en *Annie Hall* a una cita del personaje de Woody Allen, de 1,65 m. Una presencia fugaz, apenas identificable con microscopio electrónico. Frente a tan exigua experiencia, Scott ideó un plan maléfico: comandó a Yaphet Kotto, el ingeniero jefe de la nave, a hostigarla sistemáticamente fuera de cámara para despertar genuina tensión entre ambos.

Además del rol dominante de la teniente, hay otra llamativa inversión de roles de género. La alimaña “insemina” a un hombre. El bebé estalla días más tarde del pecho del pobre diablo. La imagen fue inspirada por la experiencia personal de O’Bannon. El guionista padecía de la enfermedad de Crohn, una condición que hace sentir la digestión como si algo tratase de explotar hacia el exterior, y que le costó la muerte tres décadas más tarde[316]. El resto del elenco, si bien preparados para la extrusión, no esperaban la lluvia de sangre a presión que se les vino encima. Veronica Cartwright, recibió un chorro directo, cayó al suelo, histérica. Es la toma que pasó a posteridad.

La filmación se hizo en Londres. Giger anunció al llegar: “Quiero huesos”. El día siguiente, el lugar estaba salpicado de osamentas: calaveras humanas, tres esqueletos de serpiente, un cráneo de rinoceronte, etcétera. El dibujante diseñó espacios cavernosos, como las entrañas de un monstruo de una escala que no es humana. Weaver decía que parecía una sala de orgías de *Playboy*.

Hubo que recatar la sexualidad desbordante de la obra de Giger. Los huevos contenían dos lóbulos superiores en una alusión claramente vaginal. Le pidieron morigerar la evocación para evitar censuras en países católicos. Añadió dos lóbulos más, de manera que “visto desde arriba, formarían la cruz que a las personas de los países católicos tanto les gusta mirar”. Giger insistió además en privar al alienígena de ojos, originando así un ente frío y sin sentimientos, todavía más terrorífico al no saber a dónde mira. Sangra ácido que daña la nave, de modo que no es viable exterminarlo a balazos (un recurso para sortear la “trama idiota”). Los tendones se gestaron con tiras de condones.

Las lóbregas bóvedas de Giger demandaron un nutrido contingente de luces. El láser azul que ilumina los huevos, en particular, fue facilitado por The Who, que ensayaba al lado del set. La potente iluminación aumentó la

temperatura a niveles que, en trajes de astronauta, son intolerables. Los actores vivían desvaneciéndose y una enfermera a tiempo completo les suministraba oxígeno. La mejora en las condiciones laborales provino del contingente menos pensado. Vistieron a tres niños con trajes espaciales, uno de ellos el hijo de Scott, y otro del director de fotografía. Los posicionaron junto a la nave (llamada Nostromo por una novela de, otra vez, Joseph Conrad) de modo que luciera enorme. Los chicos se desmayaron también y fue recién ahí que resolvieron modificar los trajes.

Estrenada en mayo de 1979, *Alien* prolongó la racha triunfal de 20th Century Fox. James Cameron visitó a los ejecutivos del estudio para discutir "el siguiente proyecto". En lugar de una presentación o un discurso, escribió ALIEN en un pizarrón. Acto seguido añadió, con suspenso cinematográfico, una S al final. Por último, trazó dos rayas verticales: ALIENS. "Le dimos luz verde al proyecto ese día y le asignamos $18 millones", en palabras del productor ejecutivo. La madre de Weaver representó a su hija en la ficción.

La franquicia lleva ya ocho entregas. La saga ha vuelto a Ripley el deleite de las sensibilidades feministas. Aunque heroínas en pantaletas desnucando villanos hay muchas, Ripley es otra categoría. Transpirada y sin maquillaje, sus curvas resultan irrelevantes para cumplir su misión.

¡En buena hora!

---

i "Mira, empiezas con un poco de aceite. Después fríes algo de ajo. Luego echas tomates, pasta de tomate y lo cocinas todo, asegúrate de que no se pega. Dejas que hierva, añades tus salchichas y tus albóndigas, ¿eh? Y un poco de vino. Y un poco de azúcar, ese es mi truco".

ii Se ha escrito que el ataque del wampa que sufre al inicio de *El imperio contraataca* fue para explicar los cambios en su rostro. No es así.

CAPÍTULO 11
LOS 80

El imperio (comercial) contraataca: La hegemonía Lucas-Spielberg

Como todo el mundo sabe, la segunda entrega de la saga *Star Wars* es *El imperio contraataca,* ¿no?

Con congoja en el alma, la respuesta es no. Hay un eslabón bastardo intermedio, un vástago infame que sus creadores le han querido ocultar. Ese mal sueño de los feligreses de *Star Wars* es el ignominioso *Especial de Navidad* de 1978.

Para extraer unos cuantos dólares adicionales al fenómeno, Han Solo acompaña a Chewbacca a visitar a su familia en su planeta natal y celebra con ellos el Día de la Vida, cuando son descubiertos y perseguidos por agentes del Imperio.

Los cultores de la saga no encontrarán adjetivos de virulencia suficiente para describir este ultraje. No se puede creer que Lucas, Ford, Hamill y Fisher se hayan prestado para esto. Imagine a la esposa de Chewbacca con delantal en una cocina estadounidense de los 60. En el living, el hijo y el padre de Chewbacca se gruñen unos a otros durante cinco minutos, sin subtítulo alguno que permita entender qué pasa, seguido por un show de acróbatas holográficos en miniatura. Figúrese ahora al padre de Chewbacca en una máquina de realidad virtual sometido a fantasías eróticas y a un parroquiano de la cantina de Mos Eisley bebiendo a través de una apertura en su cráneo. Por último, visualice el siguiente epílogo, más melindroso que convención de *Los Cariñositos*: Leia entonando un himno a la vida mientras decenas de wookies aperados de togas y velas contemplan en santa comunión (y Harrison Ford observa con cara de “yo soy mejor que esto”). Todo salpicado de escenas de la película pasada para ahorrar costos.

Los productores fueron misericordiosos y nunca lo editaron para video. Lo

que circula son grabaciones de la única emisión televisiva. Un contrito George Lucas confesó que "si tuviera tiempo y un combo, rastrearía cada copia y la aplastaría". Fisher decía que mostraba esta porquería en las fiestas, "principalmente hacia el final de la noche, cuando quiero que la gente se vaya".

En 1969, el gremio había diseñado una solución para casos como este. El pseudónimo Alan Smithee se dejó a disposición de quienquiera desee renegar de su prole fílmica. Fue lo que hizo Michael Mann con la versión televisiva de *Fuego contra fuego*. Tony Kaye lo intentó con *American History X*, pero la solicitud le fue denegada por el Gremio de Directores e intentó citar a *Humpty Dumpty* en su lugar. En 1998, Arthur Hiller rodó *Una película de Alan Smithee: arde Hollywood arde*, con Sylvester Stallone y Whoopi Goldberg, sobre un director que no puede evitar su figuración porque su verdadero nombre es Alan Smithee. En el mundo real, a Hiller le pareció tan mala —ganó cinco Premios Frambuesa— que fue citado como Alan Smithee.

Este salvavidas fue descontinuado en 2000, para desgracia del guionista de *Dragonball Evolución*, quien no tuvo más remedio que pedir perdón a los fans por tan deplorable revés. Y para Mark Wahlberg, quien se disculpó también tras protagonizar *El fin de los tiempos*, el sexto largometraje de M. Night Shyamalan: "No me pueden culpar por no intentar interpretar a un profesor de ciencia", dijo Wahlberg, "al menos no interpretaba a un policía o un ladrón".

Como el especial de Navidad muestra personajes preexistentes, Alan Smithee no era opción para Lucas. Tampoco podía asignar la autoría al Lado Oscuro u otros pretextos de esa índole, pues en la regulación estadounidense no se admite registrar "trabajos supuestamente creados por entes divinos o supernaturales"[317]. No había escapatoria. Por eso lo del machacamiento a martillazo limpio. Ahora bien, nobleza obliga. De esta bazofia vomitiva emergió un elemento rescatable: el cazafortunas Boba Fett.

Por fortuna (y por incentivo comercial), *El imperio contraataca* vino pronto a borrar ese mal recuerdo. O al menos, a confinarlo a desvencijados VHS hasta el advenimiento de YouTube.

Lucas desoyó la sabiduría ancestral de la industria y resolvió financiar el proyecto por medios propios, a punta de préstamos y de su fortuna. No disponible para repetir los episodios de estrés de la primera *Star Wars*, invitó a ocupar la silla de director a Irvin Kershner, antiguo profesor suyo en la universidad. La delegación le permitiría además trabajar en el guion de *Los*

cazadores del arca perdida. “De entre todos los sujetos jóvenes dando vueltas, todos los tipos de moda, ¿por qué yo?”, le preguntó Kershner. “Bueno, porque sabes todo lo que un director de Hollywood debe saber, pero no eres Hollywood”. Kershner rechazó el puesto arguyendo que una secuela no estaría al nivel de la original. Tan pronto su agente se enteró, imagino que salivando con el platal involucrado, lo llamó para conminarlo a aceptar. Lo logró.

Lucas quería abrir el telón con un planeta nevado. En parte porque el fondo negro del espacio permite esconder errores con facilidad. Es casi hacer trampa. Con fondo blanco, en cambio, hay que trabajar más duro, pero los efectos serían todavía más impresionantes.

La producción se desplazó a Hardangerjøkulen, Noruega, una latitud que en el hemisferio sur equivale a las primeras islas antárticas. Llevaron nieve de utilería para algunos interiores, por si la atmósfera no respondía a las expectativas. No fue necesario. Se acumularon cinco metros y medio tras la tempestad más cruda en medio siglo. Ford arribó en un barrenieve. Tras la tormenta del desierto tunecino, parecía como si *Star Wars* llevara su propia nube a cuestas. La caminata agónica de Luke, por ejemplo, fue capturada desde la puerta trasera del hotel. Mientras Hamill se entumía, a pocos metros de distancia, el resto observaba desde la comodidad de un recinto de estándar escandinavo.

Como todo lo bueno tiene un final, el Imperio aprehende la base rebelde y los héroes emprenden vuelo. Leia, Solo, Chewbacca y los androides escapan en el Halcón Milenario, y Luke las emprende a la búsqueda de cierto legendario maestro Jedi.

El Halcón Milenario es detectado por el Imperio y sobreviene una adrenalínica persecución al interior de un campo de asteroides. C-3PO informa que las probabilidades de navegar ilesos son de 1 en 3720. Hubo que fabricar tantos asteroides que el equipo se tomó ciertas licencias: “solo para reírnos, salimos y compramos unas cuantas patatas en el almacén del barrio (...). Nadie lo supo, pero si sabes dónde mirar, son hilarantes”[318].

Los astrofísicos saben que densidades así son imposibles, porque las rocas colisionarían hasta hacerse añicos. En el cinturón de asteroides localizado entre Marte y Júpiter, la densidad de objetos de cien o más metros es de uno por cada 120 000 veces el volumen de la Tierra. Al enviar sondas las chances de un impacto son tan bajas que ni siquiera se calculan trayectorias para evitarlos[319]. El cinturón completo suma un 4 % de la masa de la Luna, o un

0,049 % de la masa de la Tierra[320].

Nuestros héroes logran escapar, y arriban a la Ciudad en las Nubes. El gozo de Leia y Solo se transmite en sus rostros, no solo por la destreza actoral de quien interpreta a alguien que acaba de salvar el pellejo. Esas tomas fueron temprano en la mañana, y solo dos horas atrás Fisher y Ford fiesteaban con los Rolling Stones (Fisher decía que Charlie Watts, el baterista, ofrecía tan pocas expresiones faciales que era como el Darth Vader de los Stones). “No estábamos con caña, estábamos aún medio borrachos”[321].

La alegría fue transitoria. El Imperio los atrapó y Solo fue congelado en carbonita (cosa inexistente, salvo por el nombre de un municipio brasileño), un giro necesario porque la presencia de Ford no estaba asegurada para la tercera parte[322]. Fisher y Hamill firmaron desde el comienzo para una trilogía, pero Ford solo comprometió dos películas. De hecho, pidió que mataran a su personaje, pero Lucas retrucó que aún le esperaba un rol heroico en *El regreso del Jedi*.

Luke, por su lado, desembarca en un planeta pantanoso a la saga del maestro. Para su asombro, el tal Yoda resulta ser un alienígena anciano, de aspecto insignificante. Para no sacrificar realismo, en un principio disfrazaron a un mono, pero el animal insistía en quitarse la máscara[323]. En *Depredador* (1987) intentaron algo parecido, con similares resultados. El mono estaba tan avergonzado de su traje rojo que se escondía en lugar de saltar de árbol en árbol como se esperaba de él.

No quedó más que elaborar una marioneta. Basaron el rostro de Yoda en el del artista, y los ojos en los de Einstein, por su “humanidad universalmente reconocida”[324]. La voz es de Frank Oz, el mismo que vocaliza a la Chancha Piggy y Cookie Monster[325]. De hecho, cuando Hamill se desanimaba, Oz dotaba a Yoda de la voz de la puerca de los Muppets para hacerlo reír. Oz tuvo que habituarse al extraño constructo gramatical de su personaje, por lo general objeto-sujeto-verbo, basado en lenguas amazónicas. Y él mismo ofició de titiritero. El set completo se edificó sobre el nivel del suelo para que pudiese caminar por debajo. Lucas hasta candidateó a Oz a Mejor Actor de Reparto, pero la Academia notificó que un titiritero no calificaba.

Fue al alero de este minúsculo tutor que Luke aprendió a canalizar La Fuerza, aquel manto de energía cósmica que a Brian De Palma le pareciera tan risible. En el marco de su plan de entrenamiento, Luke sostiene su peso sobre su brazo izquierdo, equilibrando a Yoda en su pierna derecha. Fue recién en 2015 que alguien calculó que Yoda tendría que pesar -43,7 kg para

mantener el sistema estable. Es decir, aunque ni el guionista la supera, Yoda subsidiaba a Luke jalando hacia arriba mediante La Fuerza[326]. Para el maestro no era gran cosa. Al levantar la nave del pantano mediante La Fuerza desplegó una potencia máxima de 19,2 KW. Es decir, unos 980 millones de yodas satisfarían nuestra demanda global de energía[327].

El entrenamiento fue intensivo no solo para el ficticio Skywalker, sino también para el real Hamill. El actor golpeó 16 veces su cabeza contra el techo de la choza hasta satisfacer los requerimientos de credibilidad (Ian McKellen en *El señor de los anillos* fue más afortunado: el cabezazo en las dependencias hobbit no estaba en el libreto, pero Peter Jackson pensó que era parte del plan).

La *première* de *El imperio contraataca* tuvo lugar en la primavera de 1980. Todo iba en orden hasta el clímax. Darth Vader lucha contra Luke, corta una de sus manos con su sable láser, y le revela la verdad, esa frase que todos tan bien conocemos:

Luke, yo soy tu padre

Bueno, no. En realidad dice: "No, yo soy tu padre", pero se cita la versión errónea con tanta recurrencia que hasta James Earl Jones se equivoca en el documental canónico.

Fue casi un desmayo colectivo. Durante la actuación, Prowse dijo: "Obi-Wan mató a tu padre". Con el propósito de evitar filtraciones, solo cuatro personas, Prowse excluido, sabían que la línea se modificó en postproducción[328]. Una de ellas era Hamill, a quien Lucas le informó minutos antes de filmarlo. Prowse quedó bastante ofendido. Se quejaba de que, de haber conocido el giro en la trama, su actuación habría sido diferente.

El estreno en sociedad de *El imperio contraataca* fue tan apoteósico como el de su antecesor. Para la mayoría, era aún mejor, y hoy figura todavía más arriba en el *ranking* global de IMDb (13°). Con un presupuesto mucho más holgado y tres años extra de progreso técnico, parte del mérito son los alucinantes efectos especiales.

Claro que la pantalla la puebla casi tanto poderío tecnológico como ingenio de artesano. El alarido de los Mynocks, los bichos voladores que se adosan al Halcón Milenario mientras yace en las entrañas de un ente descomunal, son relinchos en reversa. El sonido del casco que se posa sobre la cabeza de Darth Vader es una mano sobre el tubo de una aspiradora. R2-D2 sumergido en el pantano se grabó en la piscina sin terminar de Lucas.

Lucas tuvo poco tiempo para festejar. Primero, porque el Gremio de

Directores lo multó con $250 000 por relegar los créditos de Kershner al final para dar cabida al texto de la apertura, aun cuando el mismo Kershner nada objetó. Lucas renunció a su membresía en represalia. Segundo, porque el inicio de la fotografía principal de *Indiana Jones: Los cazadores del arca perdida* estaba programado para un mes más. Lo entrelazada que está la cocción de ambas películas quedó plasmado en pantalla: en los jeroglíficos del Pozo de las Almas de *Los cazadores del arca perdida* se distinguen las figuras de R2-D2 y C-3PO[329].

Spielberg y Lucas optaron por un modelo diferente de financiamiento para *Los cazadores del arca perdida*. Ellos pondrían el dinero y la difusión, y contratarían un distribuidor. "La llevamos a todos y cada uno de los estudios de la ciudad", dice Lucas, "y todos nos rechazaron excepto Michael Eisner", de Paramount. Se autoimpusieron un techo de $20 millones. Debido al límite presupuestario, Spielberg dijo que a lo largo del proceso "aprendí a querer en lugar de amar". Si en su película previa promedió 20 tomas por escena, en *Los cazadores del arca perdida* bajó a cuatro.

Para el protagonista, Spielberg quería a Harrison Ford, pero Lucas era reacio a transformarlo en su "Bobby De Niro", en referencia a la predilección de Scorsese por el neoyorquino. Persuadió a Spielberg de buscar talento fresco, hasta converger a Tom Selleck. El actor tuvo que declinar por sus compromisos con la serie *Magnum, P.I.* ¡Oh, veleidoso destino! *Magnum, P.I.* se atrasó más de seis meses por una huelga del sindicato de escritores, lapso que a Selleck le habría permitido aceptar quizás el rol más comercializable de los 80.

Solo tres semanas antes de echar a andar las cámaras, Spielberg convenció a Lucas de aceptar a Ford. El personaje llevaría un sombrero que nunca pierde —homenaje a las series de los 40—, y llevaría el primer objeto de factura humana capaz de romper la barrera del sonido: un látigo[330].

Pese a los traumas de *Star Wars*, las escenas egipcias se filmaron en Túnez. El cañón donde Indiana amenaza con volar el arca es el mismo donde R2-D2 es secuestrado por los Jawas. El calor y las enfermedades eran cosa seria. John Rhys-Davies, el excavador egipcio, se defecó en los pantalones frente a 200 personas para una escena que ni siquiera se usó. El piloto que Indiana golpea para robar el avión es Frank Marshall, el productor, pues todos los dobles estaban enfermos. Ford tampoco salió indemne. De no ser por la disentería, el célebre balazo con que despacha al espadachín prodigioso no existiría. El guion preveía un duelo cimitarra/látigo, pero Ford estaba agotado

por la diarrea e improvisó esa solución para acabar de una buena vez[331] una escena que los lectores de *Playboy* escogieron la quinta mejor del cine. Casi el único que escapó a la intoxicación fue el director, bien aperado de espaguetis enlatados.

En el caso de Ford, no solo su sistema digestivo salió maltrecho. Cuando es arrastrado por debajo del camión —un tributo a una escena similar de *La diligencia*—, las magulladas fueron sus costillas. Ford había comentado que la escena lo traía sin cuidado pues "si en verdad fuera peligroso, habrían filmado una mayor parte de la película a estas alturas".

Para la pelea climática, Spielberg no quería un desparramo de sangre. "Quiero una especie de nube, una sensación de polvo". Sus deseos fueron órdenes. Tras unos cuantos segundos, a todos les ardían los ojos y estornudaban. Era una situación histérica. "¿Qué pusiste en esas tracas?", le preguntaron al responsable. "Pensaba que nadie se enteraría", confesó. "Steven me pidió esto a última hora ayer y no había dónde comprar en el pueblo, solo hay unas dos tiendas y un corral de camellos, así que usé pimienta de Cayena. Fue el único polvo rojo que pude encontrar"[332].

En un viaje nocturno por el desierto tunecino, Spielberg compartió el auto con Ford y la guionista Melissa Mathison, novia de actor y ex*babysitter* de los hijos de Coppola. Spielberg craneaba su próximo proyecto. A los trece años, tras el divorcio de sus padres, concibió un amigo imaginario. No uno cualquiera, uno extraterrestre. Melissa lloró. "¿Fue la manera como conté la historia?", se preguntó Spielberg, "¿o fue la historia?". Le preguntó si estaría dispuesta a escribirla. Mathison de inmediato asintió y relegó todos sus encargos previos. Durante los descansos de *Los cazadores del arca perdida*, Spielberg dictaba ideas. En medio del Sahara, entre explosiones y destripamientos de nazis, la historia de un alienígena que hace buenas migas con un niño tomó cuerpo.

Los cazadores del arca perdida fue promocionada como "de los creadores de *TIBURÓN* y *STAR WARS*". Con dos de las dos marcas más poderosas en el mismo póster, resultó con distancia el mayor éxito de 1981. Spielberg fue nominado a Mejor Director, pero lo perdió a manos de Warren Beatty con *Rojos*, acerca de la revolución bolchevique. Beatty veía así recompensada su entrega. Se tomó un buen tiempo para explicarle a los extras españoles la trama del film, y la convicción del protagonista de que los trabajadores eran explotados por los capitalistas y debían alzarse. Lo escucharon con atención. Tanta, que se botaron a huelga. Beatty, apreciando la ironía, incrementó sus

salarios[333].

Pese al auge de *Los cazadores del arca perdida*, Spielberg quedó cansado del calor, las diarreas y la pasta enlatada de Túnez. En lugar de acometer la secuela de inmediato, priorizó al extraterrestre. “Una débil película de Walt Disney”, le dijeron en Columbia. Peor para ellos. Fue a parar a Universal.

Al igual que Yoda, el rostro de E. T. tomó elementos de Einstein, al que se añadieron trazas de Ernest Hemingway y del poeta Carl Sandburg. El parentesco con el maestro Jedi es palpable durante la celebración de Halloween, cuando E. T. se topa con un niño disfrazado de Yoda y lo reconoce. Se podría argüir que el universo es demasiado vasto para semejante coincidencia de espacio-tiempo, pero E. T. tiene más de diez millones de años de edad, así que oportunidades había. Lucas reafirmó el vínculo en *La amenaza fantasma*, al mostrar que una de las delegaciones del Senado Galáctico está compuesta por tres representantes de la especie de E. T[334].

Los efectos de sonido estuvieron a cargo de Ben Burtt, el prodigio de *Star Wars*. Para el extraterrestre, el grueso de la voz —o la voz gruesa, que en este caso también aplica— provino de una mujer de edad que fumaba dos cajetillas al día. Ese aire rasposo fue complementado con otras 16 personas, entre las que se cuentan Spielberg, la esposa resfriada de Burtt al dormir y un eructo de un profesor de cine de la Universidad de California del Sur. Para que no faltara variedad, sumó mapaches, nutrias y caballos.

La filmación comenzó en septiembre de 1981. Spielberg, siempre el trasero inquieto, dirigió al mismo tiempo que producía *Poltergeist*, de cuyo guion era el principal responsable. Una empresa que bien pudo costarle su carrera: durante el rodaje, uno de los niños se atragantó y exclamó “no puedo respirar”. Spielberg pensó que improvisaba y lo instruyó a mirar a la cámara. Solo al volverse azul cayó en la cuenta de lo que ocurría y atinó a socorrerlo.

La mayor parte de la interacción de E. T. es con menores. Entre ellos Drew Barrymore, de seis años de edad, ahijada de Spielberg. La cámara se mantuvo en su mayoría a la altura de los ojos de niño para transmitir esa percepción. La más memorable excepción es la persecución en la cual E. T. hace levitar bicicletas. En vista de la relación con su compadre Yoda, se ha especulado que usó La Fuerza.

E. T. se lanzó a las salas en junio de 1982, a una semana de *Poltergeist*, en lo que se motejó como “el verano Spielberg”. En breve, *E. T.* se encumbró como la séptima de “Los exorbitantes diez”, y Spielberg en el primer director en poblar dos veces la lista. El director llegó a recaudar medio millón de

dólares diarios por su porcentaje de participación. El segundo más feliz era el fabricante de golosinas Hershey. Las ventas de Reese's Pieces, los dulces con que el niño atrae al alienígena, aumentaron un 65 % el mes del estreno, el *placement* más lucrativo hasta entonces[335]. En Mars Inc. se daban cabezazos contra las murallas. Rechazaron el uso de M&M porque pensaron que *E.T.* asustaría a los niños.

Hay que reconocer que los de Mars Inc. dimensionaron acertadamente el poder del cine, solo que erraron el sentido. Ejemplos hay muchos. Tras *Entre copas* cayeron las ventas de *merlot* y aumentaron las de *pinot noir*, ambas variaciones estadísticamente significativas, en línea con las vehementes opiniones del protagonista[336].

En Mars Inc. no estaban solos en el luto. Los acompañaban los productores de *La Cosa*, una nueva adaptación de la novela en la que se basó *El enigma de otro mundo* de 1951. Estrenada con dos semanas de diferencia, ofrecía una visión harto menos favorable de los alienígenas y decepcionó en boleterías. El paso del tiempo reivindicaría al menos su valor profético: un personaje responde al nombre de Windows y otro al de Mac, años antes de que Microsoft o Apple denominaran así a sus artilugios.

Mi amigo Mac (1988) intentó seguir la huella abierta por *E. T.*, pero el honorable castigó tanto la descarada similitud en la trama como la grosera publicidad de McDonald's.

Drew Barrymore alcanzó fama súbita con *E. T.* Con el tiempo, la cosa anduvo desbocándose su buen poco. A los 19 posó desnuda para *Playboy*. Su padrino Spielberg le envió un edredón de cumpleaños con una nota que decía "tápate". Dentro venían copias de las fotos, pero manipuladas por su departamento de arte para mostrarla vestida.

Varios vieron en *E. T.* alegorías cristianas. Spielberg, hijo de judíos ortodoxos, no podía sino reír. "Si alguna vez fuera donde mi madre y le dijera 'Mamá, hice esta película como una parábola cristiana', ¿qué crees que me diría? Tiene un restaurante kosher". Fue precisamente su condición de judío la que azuzó la atención de Sid Sheinberg, su pilar en Universal, esos días de otoño de 1982. El ejecutivo le envió una reseña de un libro titulado *El arca de Schindler*, sobre un militante del partido nazi que salva 1200 judíos.

Spielberg quedó anonadado. No podía creer que fuera un hecho histórico. Le pidió a Universal comprar los derechos, pero a sus 35 años creía carecer de la madurez suficiente para afrontar un proyecto así. En la primavera de 1983 se reunió con uno de los judíos que Schindler salvó. Le dijo que

comenzaría el rodaje dentro de diez años. Iba a mantener su palabra.

Lucas, a su turno, ya pensaba en la tercera parte de sus vaqueros espaciales. Una de las primeras tareas era hallar un director. Kershner no quiso continuar pues “tras trabajar por dos años y nueve meses haciendo *El Imperio contraataca* (...) sentí que la experiencia estaba completa y era hora de seguir adelante”. Debía ser alguien ajeno al gremio, lo que excluía a Spielberg. Lucas habló con David Lynch, quien acababa de entregar *El hombre elefante*, excepcionalmente comprensible para ser de su autoría. Lynch priorizó *Dune*, un proyecto que a mediados de los 70 tanteó buena parte del equipo que luego creó *Alien*. David Cronenberg fue otro de quienes declinó. Lucas terminó por fichar al galés Richard Marquand. Como su experiencia en efectos especiales era escasa, Lucas visitaba el plató con frecuencia. “Era como tratar de dirigir *El rey Lear*, ¡con Shakespeare en la sala del lado!”, decía Marquand.

El paso siguiente, y casi igual de importante, era asegurar la presencia de Harrison Ford. *Cazadores del arca perdida* había subido aún más sus bonos y se encontraba abocado a *Blade Runner*.

Blade Runner resultó visualmente prodigiosa. Philip K. Dick, el novelista, comentó que la ciudad del 2019 era tal como él la había imaginado. Hay cierta ironía en ello, pues Ridley Scott nunca se tomó la molestia de leer su libro. Hoy sabemos que el 2019 iba a resultar bien diferente. De las marcas anunciadas, PAN AM quebró tras un atentado terrorista, Cuisinart cayó en desgracia y cambió de dueño, RCA fue adquirida y luego desmantelada por General Electric, Atari implosionó, y Bell vio roto su monopolio y se atomizó[337].

El logro técnico tuvo mucho que ver con la huelga del gremio de los actores, que le dio al departamento de arte nueve meses y medio de preproducción para perfeccionar el diseño. Más de 400 carpinteros, pintores y maquetistas trabajaron 18 horas al día, de lunes a lunes, durante cinco meses y medio.

También incidió en la calidad el rigor de Scott, un hombre acostumbrado a repetir las tomas docenas de veces. En el caso específico de la lucha de una androide contra el personaje de Ford, este perfeccionismo significó el tiro por la culata. Una gimnasta fue contratada como doble para ejecutar unas energéticas piruetas, pero Scott la grabó tantas veces que quedó exhausta. En su reemplazo, trajeron a un colega a quien vistieron de mujer. Con traje de gimnasia femenino, un inoportuno bulto es apreciable a todo color[338].

El telón de fondo del clímax de *Blade Runner*, eso sí, es mérito de un realizador anterior. La secuencia fue grabada en el Edificio Bradbury, un icónico inmueble de Los Ángeles edificado en 1893 y ampliamente explotado por cineastas (*Chinatown*, *Arma Mortal 4*, *El artista*, etc.). Un magnate minero comisionó la obra a un joven aprendiz de arquitecto sin educación formal ni obras a su haber. El tipo organizó una sesión de espiritismo para consultar con su hermano muerto si acaso asumir semejante responsabilidad. Sea lo que sea que haya ocurrido, lo interpretó como un sí y aceptó el encargo[339].

Una vez finiquitado *Blade Runner*, el retorno de Ford a *El Regreso del Jedi* sería gestionado por el productor, veterano de *Indiana Jones*. Lucas creía que no había manera de persuadirlo, pero que si aceptaba, sería elevado a caballero Jedi.

El productor llamó al agente de Ford. Respondió que lo hablaría con él. Para el siguiente telefonazo, el agente se encontraba de vacaciones. Contestó su hijo y con él se negoció la reaparición. Una vez de vuelta en su oficina, el agente llamó para quejarse del aprovechamiento de la inexperiencia de su retoño. Era tarde.

Ford solicitó el deceso de Solo en una etapa temprana. "Como personaje, no me resultaba muy interesante. Pensaba que debía haber muerto en la última, solo para darle cierto peso". Es la postura precisamente contraria a Queen Latifah, cuyo contrato imposibilita su fallecimiento en pantalla, pues "si muero, no puedo aparecer en las secuelas". Lucas, sin embargo, no veía futuro en la venta de juguetes de un Han muerto. Recién en 2015, a propósito de *El despertar de La Fuerza*, Ford reconoció por primera vez que se alegraba de haber sido desoído.

El regreso del Jedi se inicia con el rescate de Solo de la custodia de Jabba Desilijic Tiure, más conocido como Jabba the Hutt, un gánster de Tatooine. La existencia de este personaje se menciona en las dos películas anteriores, por lo que los seguidores de la saga llevaban seis años amontonando expectativas.

El diseño de Jabba estuvo parcialmente inspirado en un dibujo de 1898, donde aparece por primera vez el Hombre Michelin. Claro que el referente no fue la famosa mascota de la industria de neumáticos, sino un acompañante de aires anfibios ubicado a su derecha. Otra de las influencias provino de los recuerdos del diseñador de vestuario: "mi visión de Jabba era literalmente Orson Welles en su vejez".

Se construyó una enorme marioneta de látex de medio millón de dólares y una tonelada de peso, que demandaba tres personas en su interior para la operación, sin contar a quienes manipulaban los ojos y expresiones faciales mediante radiofrecuencia. Cada uno de sus diálogos en lengua hutt sumaba la misma cantidad de sílabas que su equivalente en inglés, de manera de no marear al titiritero que controlaba los labios.

El escape de las tenazas de Jabba tiene lugar en una balsa flotante en el desierto, filmado en Arizona. Si en Túnez enfrentaron lluvia y en Noruega nieve, en Arizona el desafío eran los más de 30 mil conductores de *buggies* que arriesgaban arruinar las tomas con su motorizada presencia.

En un fallido intento por mantener el secreto, informaron que producían una película de horror llamada *Cosecha azul*, con el subtítulo “horror más allá de la imaginación” y estamparon camisetas y viseras. El nombre era un juego de palabras con *Cosecha roja*, una de las influencias del *Yojimbo* de Kurosawa. El ardid serviría además para mitigar costos. Tan pronto alguien oyera el talismán “Star Wars” los proveedores inflarían los precios, dando por descontado que para LucasFilm el precio no era un obstáculo para la magia. Y es que las expectativas surcaban el hiperespacio. La revista especializada *Fantastic Films* especulaba que “jedi” es la sigla en inglés para “Instituto Jesús para el Desarrollo de la Eugenesia” y que Luke utilizaría La Fuerza para lograr que Leia se enamorara de él.

El resto de los exteriores se grabó en los bosques de sequoias del norte de California. Representan la Luna de Endor, así llamada por un pueblo de Canaán mencionado varias veces en la Biblia, y que es también el nombre en élfico de la Tierra Media de Tolkien. Ahí tuvo lugar la frenética persecución de motos. Un camarógrafo caminó con *steadicam* por el bosque a unos 8 km/h filmando un cuadro por segundo, para luego proyectar el resultado a 24 cuadros por segundo y aparentar unos 192 km/h.

Endor nos presenta también a una especie de pequeños bípedos peludos. El guion original contenía wookies, pero Chewbacca era un mecánico hábil y Lucas visualizaba al Imperio derrotado por un pueblo primitivo. El accionar bélico de estas bestiecillas fue iluminado por las técnicas del Vietcong, la guerrilla vietnamita. Respecto a su apariencia, de nuevo entró al ruedo una mascota de Lucas, esta vez un grifón de Bruselas. Su idioma se basó en el kalmyk, la lengua de una etnia del Mar Caspio que Ben Burtt oyó en un documental y que le pareció particularmente ajena a oídos occidentales. Logró dar con una refugiada de 80 años que lo hablaba y la grabó contando

historias tradicionales. Se los llamó ewoks, una referencia a la etnia miwok de los bosques de sequoias, aunque la palabra no se utiliza en todo el metraje, sino solo en los créditos.

Esta tercera parte añade además un nuevo nivel de perfidia, al introducir al Emperador, el mandamás del Lado Oscuro. Lucas imaginaba su hablar como el de un británico de la aristocracia. Ian McDiarmid, el encargado de plasmarlo, propuso en cambio una técnica japonesa que consiste en usar el estómago para proyectar la voz en un gruñido gutural. Lucas quedó fascinado.

Aunque el Emperador es el superior directo de Darth Vader, McDiarmid y Prowse nunca se conocieron. En todas las escenas en las que Vader aparece junto al Emperador, fue interpretado por Bob Anderson, un esgrimista olímpico que desde *El imperio contraataca* lo venía doblando en los duelos de sable láser.

Esta tercera parte cierra con final feliz. Quizás demasiado feliz, carente de contrapesos dramáticos. En un principio se planeaba que Luke se marchara solo, a la manera de El Hombre Sin Nombre de la trilogía de Leone. Pero no. Lucas sabía que los niños privilegian juguetes sin regustos agrios. A última hora, se filmó el funeral de Darth Vader en las inmediaciones del Rancho Skywalker, la residencia de Lucas.

El regreso del Jedi cumplió con el espectacular desempeño en boleterías que todos esperaban, y fue la película que más recaudó durante diez años. 20th Century Fox ganó tanto dinero que para deducir impuestos financió una pequeña producción que se suponía no iba para ninguna parte, *La venganza de los nerds*.

Aun así, no hubo repartición de utilidades. No podrá creer por qué: ante la ley, la película no ha rentado[340]. Es uno de los ejemplos más grotescos de la serie de trucos legales que se conocen como “contabilidad de Hollywood”. Como explica Prowse:

> *Recibo estas cartas ocasionales de LucasFilm informando que* El regreso del Jedi *nunca ha conseguido rentabilidad, no tenemos nada que enviarte. Ahora, hablamos de uno de los lanzamientos más grandes de todos los tiempos. No quiero parecer como que estoy hinchando los cojones por esto, pero, por otro lado, si hay una olla de oro en algún lado de la cual merezco una porción, me gustaría verla.*

Su relación con Lucas se resquebrajó al punto de que Prowse ha sido vetado de los eventos asociados a LucasFilm, incluyendo convenciones.

Es difícil expresar en palabras el impacto de *Star Wars* en la cultura popular. Incluso si no ha visto la saga, y aún si desprecia su culto y la extensión recibida en este libro, sabe perfectamente quién es Darth Vader, identifica la imagen de Leia y entiende las referencias coloquiales a “El Lado Oscuro”. Puede negarle tiempo en pantalla, pero no las alusiones que pueblan el paisaje contemporáneo. *Star Wars* es casi la única obra de ficción cuyos personajes pueden ser aludidos sin necesidad de explicación alguna, al nivel del Viejo Pascuero o las cigüeñas portabebés. El humorista John Oliver puede mencionar que la decoración de interiores de Donald Trump evoca el colon de C-3PO y todo el mundo sabe a qué se refiere. Darth Vader dio forma al casco de las fuerzas de elite iraquíes[341] (al parecer el hijo de Saddam Hussein es fan) y a una gárgola de la Catedral de Washington[342]. Por eso en el censo de Nueva Zelanda de 2001, el 1,5 % declaró “Caballero Jedi” como religión, segunda tras cristianismo. Y, por eso, porcentajes también significativos de “Caballeros Jedi” se han constatado en los censos del Reino Unido, Australia, Canadá y República Checa[343].

Barack Obama recibió una petición para construir una Estrella de la Muerte. Casi cualquier otra obra de ficción y la humorada habría perecido en el anonimato. *Star Wars* siendo *Star Wars*, logró la firma de 34 mil personas. La Casa Blanca expresó en un comunicado que a un costo de $852 000 000 000 000 000 era demasiado en tiempos de presupuestos ajustados, y que “esta administración no apoya hacer estallar planetas”. Añaden: “¿por qué gastaríamos incontables dólares de los contribuyentes en una Estrella de la Muerte con un defecto fundamental que puede ser aprovechado por una nave de un solo piloto?”.

La fama de los personajes es tan transversal que la frontera entre realidad y ficción puede difuminarse. James Earl Jones bromeaba hablando como su personaje por la radio. “Los camioneros en verdad se desmadraban. Para ellos, era Darth Vader. Tuve que dejar de hacerlo”[344].

Para qué decir en el subsistema cine. Las referencias cruzadas llenarían guías telefónicas. Directores y guionistas tratan la saga cual si fuera la arcilla primigenia del celuloide. El bikini metálico de la Leia esclavizada por Jabba ha sido vestido por decenas de actrices (como Jennifer Aniston en *Friends*), Marty McFly de *Volver al futuro* asusta a su futuro padre anunciando que es Darth Vader (aunque dice que viene de Vulcano y hace el saludo de Spock), en *Rápido y furioso* uno de los personajes se llama Han Seoul-Oh, y, en *Karate Kid*, el aprendiz le dice al maestro que la energía eterna “es como La

Fuerza en *Star Wars*. Tú eres como Yoda y yo soy como un Jedi". La primera *Harry Potter* proclamaba que era "un mundo tan grandioso como el de *Star Wars*".

En un plano menos amoroso, la omnipotencia del Emperador inspiró a un desquiciado llamado Jeffrey Dahmer a violar, matar y desmembrar a 17 personas, en actos que incluían necrofilia y canibalismo. Quería construir un "templo" con los cráneos de sus víctimas, donde pudiera absorber "fuerza o poder espiritual".

El legado en las ciencias es también ubicuo. Imagine todos esos niños que fliparon en el verano de 1977 y que hoy son científicos (la correlación no es espuria aquí). Pongamos el caso de la biología. Hay muchas celebridades con especies llamadas en su honor, pero *Star Wars* da para un ecosistema completo. Hay una polilla *Wockia chewbacca*, hormigas *Tetramorium jedi* y otra *Adelomyrmex vaderi*, un ácaro *Darthvaderum greensladeae*, un pez *Peckoltia greedoi*, escarabajos *Agathidium vaderi* y *Trigonopterus chewbacca*, una mosca *Thricops vaderi*, avispas *Polemistus vaderi*, *Polemistus yoda* y *Polemistus chewbacca*. Harrison Ford, miembro del Instituto Arqueológico de Estados Unidos, se jacta de la araña *Calponi harrisonfordi* y la hormiga *Pheidole harrisonfordi*. Incluso personajes secundarios han entrado a los catálogos taxonómicos. A un rumiante extinto se lo llamó *Xenokeryx amidalae*, a propósito de la reina Amidala de la precuela. Una araña de digestión lenta se denomina *Aptostichus sarlacc*, en referencia al Sarlacc, el monstruo de arena de *El regreso del Jedi*. Más hilarante, y preocupante a la vez, es el caso de un "estudio" firmado por el Dr. Lucas McGeorge y el Dr. Annette Kin que "explica" el mecanismo biológico de La Fuerza y que fue aceptado por tres revistas científicas, evidenciando que sus editores no se daban el trabajo de leer los trabajos con tal que se pagara la tarifa de publicación[345].

En Wikipedia hay 854 entradas dedicadas a *Star Wars*. Este nivel de detalle permite la existencia de artículos como *Han shot first*, dedicado en exclusiva a discutir si Han Solo o si Greedo disparó primero en la cantina de Tatooine. Respuesta: en la versión de 1977, Solo dispara primero. En la reedición de 1997, Lucas alteró la escena para que Solo no apareciera como un desalmado, adulteración que despertó la ira de hordas de fanáticos.

Pero como 854 piezas de información son insuficientes para un fan de tomo y lomo, hay una enciclopedia online de dedicación exclusiva, apropiadamente llamada "Wookieepedia". Con 138 mil entradas, supera las 40 mil de la

Enciclopedia Británica en papel y las 120 mil de su versión online[346]. Esto permite artículos como *Bifurcating cyclical-ignition pulse*, abocado al mecanismo que permite activar los sables láser bajo el agua. La devoción se hace cargo de armonizar ciertas licencias artísticas. De acuerdo al canon de *Star Wars* —el contenido oleado y sacramentado por LucasFilm—, las naves se oyen en el vacío sideral por "sensores aurales", dispositivos que simulan los sonidos para facilitar la percepción espacial de los pilotos.

Para los actores de Luke Skywalker, Leia Organa y C-3PO, estos roles definieron sus carreras. Como Jerry Haleva, que en todas sus apariciones (6) ha figurado de Saddam Hussein[347]. O Bobby Watson, quien ha representado siete veces a Hitler. O Jagdish Raj, un indio que ha representado un policía en 144 ocasiones. O Richard Belzer, quien creó al detective John Munch para una serie de NBC y a lo largo de los años ha aparecido en una docena de obras de ficción en cinco cadenas televisivas diferentes, desde *Los archivos secretos X* hasta *Plaza Sésamo*.

Anthony Daniels, el único que ha aparecido en todas las entregas, es el undécimo actor cuyas películas más han recaudado —un *ranking* que lidera Samuel L. Jackson. Sin siquiera mostrar su rostro, supera a semidioses como Johnny Depp, Robert DeNiro y Julia Roberts. Y eso que Daniels suma apenas nueve películas (solo *La gran aventura Lego* no pertenece a la franquicia), en contraste con las 48 que promedia el *top ten*.

Los casos de Hamill y Fisher son diferentes. Sus figuraciones son bastante más variadas. Fisher trabajó con Woody Allen en *Cuando Harry conoció a Sally* y en *Los hermanos Caradura*, célebre por la asignación de cocaína en el presupuesto[348], entre varias otras. Hamill hizo también un montón de otros roles, como la voz del Guasón en la serie animada de Batman (en el tiempo que le dejaba libre el show de David Letterman, claro, cada uno de cuyos episodios vio y grabó obsesivamente en su VHS casero a lo largo de décadas). Pero para el grueso de nosotros siguen y seguirán siendo ante todo astros del firmamento *Star Wars*.

En su autobiografía, *Wishful Drinking*, Fisher escogió a la Leia original para la carátula, no obstante las tres décadas transcurridas. Ahí cuenta que cuando al senador Chris Dodd se le preguntó por un amorío con ella, respondió: "fue hace mucho, mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana". Seguía siendo su marca.

Además de describir sus abusos con el alcohol y las drogas, en el libro Fisher explica que el primer día de filmación en 1977, Lucas miró el vestido

y le dijo: “No puedes usar sostén bajo ese vestido (...) porque... no hay ropa interior en el espacio”. Muchos años después le explicó lo que tenía en mente: sin gravedad, tu cuerpo se expande, pero la ropa no, así que tu propio sostén te estrangula. “No importa cómo muera”, escribió Fisher, “quiero que se informe que me ahogué bajo la luz de la luna, ahorcada por mi propio sostén”.

El ilustre ausente de esa autobiografía fue el pasaje en que envió una lengua de vaca en una caja de joyerías Tifffany a un productor que intentó abusar sexualmente de una colega. Dentro venía una nota indicando que si reincidía: “¡la próxima entrega será algo tuyo en una caja mucho más chica!”[349].

Fisher murió en 2016, el mismo fatídico año que vio caer a David Bowie, Prince, George Michael y Juan Gabriel. Se ahogó bajo la luz de la luna, ahorcada por su propio sostén. Fue tendencia en Twitter, por supuesto, pero víctima del autocorrector: los hispanoparlantes posteaban sin parar de “Leía”. A petición suya, sus cenizas fueron a parar a una urna de Prozac. Como si algo se le hubiera roto por dentro, Debbie Reynolds sufrió un infarto cerebral al día siguiente. Sus últimas palabras fueron “quiero estar con Carrie”.

A Earl Jones, *Star Wars* lo confirmó como una de las grandes voces del cine. La televisión le ha sacado partido con su espectral locución: “this is CNN”. En 2002, a propósito del día de Martin Luther King, se inauguró en Florida una placa que lo celebraba como afroamericano distinguido. No se dio de acuerdo a lo planificado. Una vez que descubrieron la placa, notaron con horror que rezaba “Gracias James Earl Ray por mantener el sueño con vida”. Earl Ray era, de entre los miles de millones de seres humanos con quien alguien puede confundirse, el peor de todos: el asesino de Martin Luther King[350].

En el extremo contrario de apego al universo *Star Wars* está John Williams. En 2016, el compositor confesó que ni siquiera ha visto las películas, respecto a cuyas canciones advierte: “muchas de ellas no son muy memorables”. “No tengo el impulso de ir al cine y verlas. Quizás a algunas personas les parezca extraño”[351]. Sí, John, EXTREMADAMENTE EXTRAÑO.

En parte como consecuencia del fabuloso empuje de la trilogía, los Lucas se divorciaron el mismo año que se lanzó *El regreso del Jedi*. El trabajolismo de George en su arte y en el Rancho Skywalker acabó por cortar la relación. Marcia se llevó la única estatuilla de casa: la suya, por esa Mejor Edición que salvó la obertura de la saga (Lucas nunca ha ganado un Óscar). Casi al mismo

tiempo, Spielberg terminó con su novia. Ambos han atribuido a esos pesares el tono más sombrío de *Indiana Jones y el templo de la perdición*, iniciado en abril de 1983 con historia de Lucas y dirección de Spielberg.

Para esta nueva entrega se requería a un niño como ayudante de Indiana. Ninguno de los seis mil postulantes obtuvo el puesto. El rol fue a parar a Jonathan Ke Quan, quien no iba a probarse sino a acompañar a su hermano. Durante la audición, no cesaba de darle instrucciones. A Spielberg le gustó la personalidad de ese pequeño dictador e improvisó una escena junto a Ford.

Los exteriores selváticos se grabaron en Sri Lanka, reutilizando parte del material de *Llanura roja*, también ambientada en la Segunda Guerra. Gregory Peck interpreta ahí a un piloto, un rol que se le grabó a fuego tanto en la memoria como en la boca. Antes de besar a la birmana en el rol de princesa, notó en sus ojos que algo no andaba bien. Al momento del contacto, se disiparon las dudas. Su marido la hizo mascar ajo antes de permitirle prestar sus labios a un extraño[352].

Parte del elenco de *Indiana Jones y el templo de la perdición* era de Sri Lanka. Entre ellos, D. R. Nanayakkara, brujo de la villa, quien no hablaba una palabra de inglés y memorizó cada frase. Las pausas en su diálogo generan un embrujo dramático, pero no era más que la espera forzada de cada línea.

Otras dificultades de la filmación fueron de tipo animal. En un momento de descuido, un elefante comió la mayor parte del vestido del baile inicial. Estaba tejido con auténticas cuentas y lentejuelas de los años 20. El diseñador de vestuario lo arregló a la carrera y llenó el formulario de seguro: “Causa del siniestro: comido por un elefante”.

El resto de la película se grabó en Londres y Estados Unidos. De hecho, la secuencia de las sogas ocurre en tres continentes diferentes: el puente intacto en Sri Lanka, el puente colgando en Londres, y los aligátores que aguardan abajo en Florida. El retorno a Estados Unidos permitió convocar, además de reptiles, a viejos conocidos para una broma ultrasofisticada. Una vez que Ford estuvo bien encadenado a la roca de sacrificio, Barbra Streisand apareció vestida de dominatriz, en ajustado cuero negro, blandiendo un látigo. Lo azotó proclamando “esto es por *Hanover Street* (1979), la peor película que jamás vi”, y luego por la montaña de dinero que ganó con *Star Wars*. Carrie Fisher se lanzó encima a protegerlo, mientras Irvin Kershner le preguntaba a Spielberg si esta era su manera habitual de conducir.

Pero esa maravilla no se ve en la película.

A juicio de Spielberg, *El templo de la perdición* es la más débil de las tres Indiana Jones. Para efectos personales, por el contrario, le resultó la mejor. Le permitió conocer a la actriz Kate Capshaw, con quien se casaría siete años después. Primero tuvo que divorciarse de Amy Irving, la mujer que años atrás Brian de Palma le sugiriera para el protagónico de *Encuentros cercanos de tercer tipo*. El divorcio le costó a Spielberg $100 millones, la mitad de su fortuna, luego de que el juez declarara nulo el acuerdo prenupcial que él escribió en una servilleta de cóctel.

Indiana Jones y el templo de la perdición fue calificada como PG, o “guía parental recomendada”. Es decir, sin límite de edad estricto, aun cuando se le extrae un corazón palpitante a un hombre vivo. Dos semanas después se estrenó *Gremlins*, también con potencial de aterrar pequeños, cuyo director ejecutivo era el mismo Steven Spielberg. A todas luces faltaba una categoría intermedia para eludir la orina en los pantalones. Él mismo propuso PG-13 y fue instaurado en 1984.

En boleterías, *Indiana Jones y el templo de la perdición* resultó menos potente que su predecesora. Tras solo dos semanas al tope fue desplazada por *Star Trek III: en busca de Spock*, a su vez destronada a la semana por uno de los grandes destapados de la década: *Los cazafantasmas*.

Esta peculiar fantasía fue escrita y protagonizada por Dan Aykroyd, un canadiense que nació con dedos de los pies fusionados, planeó convertirse en sacerdote católico, estudió criminología y sociología, y al fin optó por la comedia. Aykroyd proyectaba su película en el futuro, donde los cazafantasmas serían un servicio de emergencia como cualquier otro, lo que explica que su oficina fuera un cuartel de bomberos. Fue para evitar una escabrosa escalada de costos que se ambientó en el presente. De prever los resultados, posiblemente se habría respetado la trama original: *Los cazafantasmas* fue la comedia de mejor taquilla de la década.

Spielberg, por su lado, estimó que no hay segunda sin tercera y en 1989 alumbró *Indiana Jones y la última cruzada*. El padre del arqueólogo es secuestrado por los nazis, vestidos con uniformes reales descubiertos por una colaboradora del diseñador de vestuario. Spielberg resolvió que el progenitor no podía ser otro que James Bond, pero el original: Sean Connery, solo doce años mayor que Ford. Connery “des-Yodaizó” a un personaje que le parecía demasiado solemne.

Al final, Jones padre reprende a Jones hijo, cual niño malcriado, por emplear un apodo en lugar de su nombre, Henry Walton Jones Jr.

“Nombramos al perro Indiana”, le dice con desprecio. La memoria del malamute de Lucas quedó así sellada en pantalla.

El chancho se siguió lechando con *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*, allá por 2008, con un Ford ya cano. Es una aventura latinoamericana, en la que nos enteramos que Indiana Jones aprendió quechua, la principal lengua de los andes sudamericanos, con Pancho Villa, un revolucionario mexicano que ni siquiera se apersonó por esos lares.

Parafraseando a Irving Thalberg, “no se puede atender al puñado de personas que saben dónde está Sudamérica”.

Luz, cámara: ¡Acción!

Desde fines de los 70, los ingresos generados por el TV cable, la televisión satelital y los videograbadores redibujaron la industria. Casi todos los estudios prevendían sus cintas para su posterior distribución en el cable. O para los nuevos formatos de cintas magnéticas —VHS y Betamax—, lanzados a mediados de los 70 (de paso sepultaron las películas en discos de vinilo, un soporte que RCA lanzó tarde, tras 17 años de esfuerzo). Varios estudios, en especial Universal y Columbia, se focalizaron en películas para la televisión. Home Box Office (HBO) y Showtime se volvieron realizadores además de distribuidores, como hoy lo es Netflix. En 1985, los productores independientes lanzaron más películas que los grandes estudios y el año siguiente la venta de videos sobrepasó la venta de boletos en salas.

Ante la fuerza de estos nuevos jugadores, las opciones de los grandes estudios eran dos:

–Ofrecer una espectacularidad que no se consigue en el living de la casa.

–Si no puedes contra ellos, úneteles con piezas adaptados para la pantalla chica.

Brote de la segunda estrategia fue *Flashdance* (1983). Omitiendo, desde luego, que la jubilosa canción *Maniac* se compuso originalmente para una película sobre un asesino en serie[353]. Durante el casting, Michael Eisner, presidente de Paramount, reunió a 200 camioneros, capataces y técnicos de producción. Les dijo que procedería a mostrarles videos de las candidatas al rol estelar —Demi Moore, Leslie Wing y Jennifer Beals— y añadió: “quiero saber a cuál de estas tres jóvenes ustedes más querrían follar”. Los tipos

vociferaron de exaltación, levantaron sus puños al aire y escogieron por amplia mayoría a Jennifer Beals[354].

Otro caso es *Footloose* (1984). Kevin Bacon fue tan lejos como para enrolarse con un nombre falso en una escuela secundaria, de manera de estudiar de cerca a los adolescentes. Con todo, ese no iba a ser su recuerdo más duradero. Años más tarde, durante una tormenta de nieve, un grupo de universitarios figuraba anclado a la TV. Tras *Footloose* siguió *Una tribu en la cancha*, también protagonizada por Bacon. Jugaron entonces a conectar nombres del cine con el de Kevin Bacon. Se hicieron invitar a un programa de televisión y nació así el juego "Seis grados de separación de Kevin Bacon". Siguió un libro, un juego de mesa y horas de entretención para cinéfilos redomados.

El VHS era un animal distinto a la televisión. Configuraba al mismo tiempo una mina de venta de derechos y una amenaza inédita. Los grabadores siguieron de cerca a los reproductores, permitiendo implementar con infraestructura hogareña lo que hasta entonces era facultad privativa de la esfera corporativa: copiar. Hoy, las ventas ilegales son tan extendidas que incluso el trillado spot de disuasión ("No robarías un auto, no robarías una cartera...") utiliza música pirateada[355].

La maniobrabilidad del VHS fue también aprovechada por algunos realizadores. *Karate Kid* fue primero filmada de cabo a rabo en una cámara de video casera (disponible en YouTube) y después en 35 milímetros.

Con los VHS, la distribución penetró los vasos capilares más delgados del mercado mundial, desde los mercados de Bangkok a las cunetas de Nairobi. Muchas películas de rendimiento modesto en la pantalla grande tuvieron una segunda vida en la chica. Como *La princesa prometida*, que no desgarró récord alguno, pero que en los livings hogareños encontró el espacio para volverse un clásico.

Lo de *La princesa prometida* es mérito primordial del equipo creativo, pero vaya que ayudaba la aparatosa presencia en pantalla de André the Giant, un luchador francés de 2,24 m y 240 kg. Una envergadura advertida tanto por la audiencia como por su entorno inmediato: de acuerdo a una estimación, durante la producción bebía cada noche algo así como una caja de cervezas, tres botellas de vino y un par de botellas de brandy. La cuenta del bar del Hyatt de Londres escaló a $40 000. Una noche se desplomó borracho en el lobby. Incapaces de moverlo, el personal acordonó el bulto roncador con cuerdas de terciopelo e instruyeron al personal de limpieza a no pasar la

aspiradora[356]. Era una fuerza de la naturaleza. En un punto, soltó un pedo de 16 segundos en el set. Se produjo un silencio que solo el director interrumpió. "¿Estás Ok, André?", le preguntó. "Ahora lo estoy, jefe"[357].

El terror y las historias de transición a la adultez ("*coming of age film*"), dos géneros muy distintivos de este decenio, se beneficiaron también de la reproducción hogareña.

Dentro de la primera categoría descollaron las franquicias de *Viernes 13*, *Pesadilla en Elm Street* con Freddy Krueger, y *The Evil Dead*. Sus tremebundas carátulas conformaban un poderoso imán en las vitrinas de los videoclubs.

Dentro de las segundas, destacan especímenes como *Cuenta conmigo*, *El club de los cinco* y *Un experto en diversión* (la azucarada traducción de *Ferris Bueller's Day Off*), películas que calaban las fibras adolescentes. En al menos dos de ellas constatamos preparaciones *á la Robert de Niro*: Charlie Sheen pasó despierto 48 horas para el drogadicto de *Un experto en diversión*, y Judd Nelson, de 26, cuando le tocó en suerte encarnar a un escolar en *El club de los cinco*, asistió a clases a un colegio al igual que Kevin Bacon.

Cuenta conmigo, por su lado, fue descrita por Stephen King como la mejor adaptación de sus novelas. Para el actor Jerry O'Connell en particular, de once años de edad, el concepto de "transición a la adultez" traspasó los límites de la ficción. En una feria cercana a una de las locaciones, la producción compró galletas sin notar que eran de marihuana. Dos horas después encontraron a O'Connell, llorando y drogado, en algún rincón del parque.

Mientras la televisión y el VHS reestructuraban el séptimo arte, el guionista Bob Gale desempolvó un viejo anuario escolar y se enteró de que su papá había sido presidente de generación. Gale se sentía muy lejano del presidente de la suya y se preguntó si habría sido amigo de su padre de haber coincidido en el colegio. Lo comentó con su amigo Robert Zemeckis. La gimnasia mental se transformó en un libreto sobre un joven que viaja en el tiempo y conoce a sus padres antes de casarse.

En los borradores iniciales, la máquina del tiempo era un refrigerador. Zemeckis descartó la propuesta para evitar que los niños emularan la aventura y quedaran atrapados[358]. Era un riesgo real en los refrigerados previos a la regulación de 1958. En el verano de 1953, treinta niños murieron sofocados. Optaron por un DeLorean volador, que haría creer a los granjeros de los 50 que se trataba de un platillo (si no se saltó el Capítulo 8, sabrá por

qué).

Durante los siguientes cuatro años, cada uno de los estudios principales objetó el guion. En Columbia les informaron que era lindo, tierno, cálido, “pero no lo suficientemente sexual”. En Disney fue a la inversa. Al advertir la tensión sexual entre el protagonista y la versión juvenil de su madre les espetaron: “¡nos estás trayendo una película sobre incesto!”. En total, fue rechazada más de cuarenta veces.

La tentación era aliarse con Spielberg, productor ejecutivo de las dos películas dirigidas por Zemeckis, a quien le encantó el libreto. El problema era que ninguna de las dos había cumplido en boleterías. “Steven”, le dijo Zemeckis, “si hago otra película contigo que fracasa, la realidad de la situación es que nunca volveré a trabajar”. Le respondió “probablemente tienes razón”. Zemeckis y Gale arriesgaban a convertirse en la dupla que solo consigue empleo por su apego al rey Midas. Zemeckis priorizó dirigir *Dos bribones tras la esmeralda perdida*. Le fue tan bien que volvió donde el semidiós con paz mental. Spielberg accedió a producir la película a través de Amblin Entertainment y Universal se encargaría de la distribución. Sid Sheinberg, presidente de Universal, intentó cambiar el nombre a “Hombre espacial de Plutón”, aun cuando nada tiene que ver con el espacio exterior ni con Plutón, para que no pareciera una película “de género” sobre viajes en el tiempo.

La filmación se inició a principios de 1985, con Michael J. Fox como Marty McFly. De lunes a viernes Fox trabajaba en el programa de televisión *Family Ties*, por lo que solo se contaba con él de 18:30 a 2:30 AM. Se las tuvo que batir con cinco horas de sueño. Christopher Lloyd asumió el papel de Doc Brown, inspirado parcialmente en (una vez más) Einstein. No es casual que el perro se llame Einstein, o “Einie” para los amigos. El nombre del villano, Biff Tannen, tampoco es coincidencia: es una referencia a Ned Tanen, un ejecutivo de Universal más bien hosco.

El concepto de viajes a través del tiempo da para todo tipo de volteretas dramáticas. Cuando McFly intenta explicar que viene del futuro, el Doc de 1955 le pregunta quién es el presidente en 1985. “¡Ronald Reagan!”, exclama consternado, “¿El actor? Entonces quién es vicepresidente ¿Jerry Lewis? Y supongo que Jane Wyman es la primera dama, y Chuck Berry el Secretario del Tesoro”. A Reagan le gustó tanto el chiste, que le pidió al proyeccionista rebobinar y mostrarlo de nuevo. En el discurso del Estado de la Unión del año siguiente, el presidente hasta citó la película: “Como dicen en *Volver al*

futuro, hacia donde vamos no necesitamos caminos".

Volver al futuro fue el film más taquillero del año. John DeLorean paladeaba la inmortalización de su auto y envió una carta a Gale y Zemeckis agradeciéndoles. En China la disfrutaron también, hasta que en 2011 el gobierno prohibió los viajes en el tiempo en obras de cine y televisión para prevenir la distorsión de pasajes históricos.

Hubo dos secuelas, con una adición y una baja inesperadas. La adición, Flea, el bajista de Red Hot Chili Peppers, como uno de los rivales de Marty. La baja, Crispin Glover, el padre de Marty, con quien no hubo forma de llegar a acuerdo. Zemeckis utilizó imágenes de archivo y un actor de reemplazo equipado con prótesis. Glover demandó a Universal.

El resto de los 80 estuvo marcado por la acción. Stallone continuó profitando de sus *Rocky* y desperdigando pólvora con las varias *Rambo*. Un chico de primero básico se impresionó tanto con la primera que llevó cuchillos de cocina al colegio y los arrojó contra sus compañeritos en el recreo. Ryan Gosling se llamaba, desde niño atento a las novedades cinematográficas[359]. *Rambo III* se dedicó a "los valientes guerreros muyahidines de Afganistán", aunque después de los atentados del 11 de septiembre resultó prudente reescribir "el gallardo pueblo de Afganistán".

Rambo es una especie de saga funeraria de 438 asesinatos. *Rambo IV* lidera el desparramo de glóbulos rojos con uno cada 23 segundos[360]. No lo que uno espera de Cannes, pero se convirtió en la favorita del dictador Kim Jong-Il, un cinéfilo de tomo y lomo. Tanto, que para desarrollar el cine en Corea del Norte no encontró nada mejor que raptar a un director surcoreano y a su esposa actriz[361]. Se le encomendó una versión socialista de Godzilla llamada *Pulgasari*. Para sabotear su gusto por el cine, Estados Unidos prohibió la exportación de televisores de más de 29 pulgadas a Corea del Norte.

La tragedia de Vietnam siguió operando como semillero de guiones y dio pie a creaciones como *Pelotón*, de Oliver Stone, o *La chaqueta metálica*, de Kubrick. James Cameron escribió una secuela de *Rambo* acerca de prisioneros de guerra que se mantuvo algún tiempo deambulando por Hollywood. Antes de que se iniciara la producción, The Cannon Group tomó la idea sin permiso y contrató a Chuck Norris (nombre artístico de Carlos Norris), el exprofesor de karate de Steve McQueen, para protagonizar la trilogía *Desaparecido en combate*. Las primeras dos fueron lanzadas antes que *Rambo II*. Ante lo similar de la trama, en Cannon argumentaron que estaban "inspiradas" en *Rambo*.

Si lo sorprende la falta de seriedad de la respuesta de Cannon es porque no conoce su delirante estilo de trabajo. El israelita Menahem Golan, un trasero aún más inquieto que el de Spielberg pero con harto peor gusto, roció los 80 a ritmo vertiginoso con ninjas, puñetazos y ametralladoras. La calidad era secundaria y el rigor escaso. Para *Las minas del rey Salomón*, una parodia de *Indiana Jones*, Golan insistió en contratar a "that Stone woman". Se refería a la protagonista de *Romancing the Stone* (*Dos bribones tras la esmeralda perdida*) pero el proyecto se llevó adelante con Sharon Stone antes de que alguien pusiera las cosas en orden[362].

Junto a Cannon, Norris cimentó su fama de duro. Por lo demás, bien sustentada en el mundo de los vivos: en 1990, se convirtió en el primer taekwondista occidental en obtener cinturón negro 8° DAN. Esto aparte del cinturón negro de 10° DAN en Chun Kuk Do, 9° DAN en Tang Soo Do, 5° DAN en karate, 3° DAN en jiu-jitsu brasileño y cinturón negro en judo. Por eso se dice que Chuck Norris fue quien llevó a su mamá a la clínica el día que nació, o que su diario de vida se llama Guinness Records, o que puede matar dos tiros de un pájaro, o cualquiera de sus variaciones.

El austriaco Arnold Schwarzenegger, exfisicoculturista y exalbañil, sintetizó la rudeza hecha celuloide a partir de su primer trabajo con James Cameron, una trama que se remonta a 1981. Con 26 años de edad, Cameron fue contratado para dirigir *Piraña II*. "Fui reemplazado tras dos semanas y media por el productor italiano. Simplemente me despidió y tomó mi puesto, que es lo que planeaba hacer cuando me contrató". Por asuntos contractuales, mantuvieron su nombre en los créditos, hiciera lo que hiciera. "Carecía de poder legal para influenciarlo desde Pomona, California, donde dormía en el sillón de un amigo". Irrelevante. Para entonces ya había cosechado lo más valioso de esa experiencia: durante la edición en Roma se intoxicó con la comida y tuvo una pesadilla sobre un robot invencible enviado desde el futuro para matarlo: *Terminator*[363].

Cameron intentó vender el guion de *Terminator*, pero poco interés despertaban las fantasías oníricas de un primerizo. Emergió Gale Anne Hurd. Acababa de fundar una productora, había trabajado antes con él y compró el guion a $1, siempre y cuando Cameron dirigiera. Hurd terminó produciendo no solo el film sino también los placeres carnales de Cameron, y viceversa, pues se casaron al año siguiente.

Para el rol se evaluó al astro de fútbol americano O. J. Simpson, pero se concluyó que era "demasiado agradable" (*too nice*) para personificar a un

asesino a sangre fría. Esto, claro, antes de que se lo condenara por las muertes de su esposa y de un amigo, robo armado y secuestro[364]. Una vez tras las rejas, O. J. Simpson comenzó a vender suvenires. Su comercializador reveló que "se sentó en la cárcel e hicimos $3 millones en autógrafos"[365].

El rol se le asignó a Schwarzenegger. Mientras esperaba a que el austriaco se desocupara de *Conan el Destructor*, Cameron se encerró en su departamento, cerró las persianas e instaló tres escritorios, cada uno con una pila de hojas amarillas. Uno para pulir el libreto de *Terminator*, y los otros para crear los de *Rambo II* y de *Aliens*. Se lanzaron en forma sucesiva en 1984, 85 y 86. Cameron y Hurd se pasaron la mitad de su luna de miel en Hawái haciendo llamadas telefónicas para sacar *Aliens* a flote.

Schwarzenegger continuó la ruta de la dinamita con *Comando* (1985) y *Depredador* (1987). Stallone ya no toleraba a su más directa competencia. "¿Alguna vez tuviste a alguien a quien querías estrangular cada día? Llegué al punto en que no nos hablamos más y no podíamos estar en la misma habitación". Schwarzenegger le hizo creer que aparecería en *Para o mi mamá dispara*, uno de los grande bodrios del periodo. "Oí, que Arnold quería hacer esa película y después de oírlo, dije que quería hacerla. Me engañó. Siempre ha sido astuto". Stallone considera a *Para o mi mamá dispara* "quizás uno de los peores films de todo el sistema solar, incluyendo producciones alienígenas que nunca hemos visto (...) un gusano podría escribir un mejor libreto".

Top Gun (1986) es otro hijo ilustre del *pathos* ochentero. Se volvió tan popular, que en la verdadera escuela de aviación Top Gun se multa con $5 a miembros del staff que cometan el mal gusto de citar, una vez más, la película. Tom Cruise suscitó suspiros en las chicas y entusiasmo en los chicos: los postulantes a la Armada de Estados Unidos aumentaron un 500 % tras el estreno[366]. Las maniobras aéreas están tan bien logradas que en 2011 la Fuerza Aérea de China mostró un compacto haciéndolo pasar por ejercicios propios.[367]

Robocop (1987) es también preclara representante de la acción del decenio. Recibió once veces la calificación de X por extrema violencia hasta que mutilaron lo suficiente para conseguir R. La dirigió el neerlandés Paul Verhoeven, quien además de cineasta acumula maestrías en matemáticas y física, y fue la primera persona en asistir a los Premio Frambuesa a recibir su galardón. En su caso, Peor Director y Peor Película por *Showgirls*.

De las más influyentes en los desarrollos posteriores del género fue *Duro*

de matar. Dado que se basa en la secuela de una novela que Frank Sinatra protagonizó en el cine, 20th Century Fox estaba contractualmente obligado a ofrecer el papel a La Voz, por entonces de 72 años de edad. Por fortuna, declinó. Ya tenía asegurado su espacio en los anales del cine y no solo por sus musicales: cuando conoció a Sophia Loren, aún no muy versada en el inglés, le enseñó a intercalar obscenidades en las conversaciones.

20th Century Fox ofreció entonces el rol a Schwarzenegger como una secuela de *Comando*. En vista de que tampoco aceptó, recurrieron a un actor de televisión llamado Bruce Willis, quien desembarcara en el mundo de la actuación tras descubrir que solo arriba del escenario desaparecía su severo tartamudeo[368]. Fue una minucia que el gran héroe estadounidense que desarticula el plan terrorista alemán recayera en un tipo de madre alemana y nacido en Alemania.

Duro de matar llega a su fin cuando el policía lanza al terrorista (Alan Rickman) edificio abajo. El efecto se consiguió dejando caer a Rickman sobre una bolsa de aire. El actor fue informado de que sería soltado a la cuenta de tres. De manera de obtener un genuino rostro de consternación, lo hicieron al dos[369]. El edificio, en realidad la recién construida casa matriz de 20th Century Fox, es arrasado. Así que Willis básicamente destruye las oficinas de sus empleadores. *Duro de matar* fue aclamada por público y crítica. Willis se transformó en la viva encarnación del paladín de acción que sobrelleva una indescriptible adversidad, modelo que lo llevó a protagonizar cuatro secuelas. Claro que nada es gratis en esta vida: perdió dos tercios de la audición del oído izquierdo por un disparo de fogueo demasiado cercano.

Mientras el resto del mundo admiraba este despliegue de testosterona, los rumanos debían contentarse con oír a Norris, Stallone, Van Damme, Schwarzenegger y compañía en voz de una mujer. Irina Margareta Nistor, para ser precisos, una traductora que sorteó la censura del régimen comunista y dobló por sí sola más de mil películas. Entre 1985 y la caída de la cortina de hierro, surtió a un país completo con lo que el régimen no quería mostrar[370].

Habrá notado que este capítulo trajo muchas balas y pocos Óscar. Es que en esta década se produjo una llamativa disociación entre taquilla y estatuilla. Si entre los 30 y los 70 cerca de la mitad de las Mejor Película se contaban entre las 25 más exitosas de la década, en los 80 solo *Rain Man* estuvo en ambas listas. Y de un universo de cincuenta nominadas, solo otras tres lo consiguieron. La Academia hizo oídos sordos a la voz del pueblo y frunció el

ceño ante las piruetas. No así la academia con minúscula, cautivada con la versatilidad de Arnold Schwarzenegger. El fisicoculturista-actor-político-activista es mencionado en unos 28 600 trabajos científicos indexados por Google Scholar, más que eminencias como Francis Crick, uno de los dos descubridores del ADN[371].

CAPÍTULO 12
LOS 90

Más allá de los sospechosos de siempre: El cine independiente

Buena tajada de la exhibición de fin de siglo se orientó al goce de los parroquianos más fieles: los adolescentes. Sobrevino una plétora de explosiones, persecuciones, efectos especiales y sádicos sedientos de sangre con máscaras de Halloween. Los directores perdieron protagonismo como autores y algunos consagrados canalizaron su prestigio a entregas comerciales.

Hito clave fue *Terminator 2: el juicio final* (1991), no solo dirigida, sino en parte filmada por James Cameron: en la persecución en la que un helicóptero vuela bajo un paso de nivel, el equipo de filmación se rehusó a arriesgar el pellejo y Cameron en persona operó la cámara.

Pero *Terminator 2* no es conocida por sus aeronaves suicidas, sino por su salto al reino digital. Industrial Light & Magic invirtió 25 años-persona de técnicos y artistas para producir tan solo 5 de los 137 minutos del film, que muestran cómo el exterminador robótico muta a la forma que se le antoja.

Por 700 líneas de diálogo, Schwarzenegger recibió $15 millones, el doble que todo el presupuesto de la *Terminator* original. Algunos han observado que solo “Hasta la vista, baby” (o “Sayonara, baby” en castellano) habría costado $85 716, pero lo cierto es que Schwarzenegger entrenó tres horas diarias durante seis meses para recuperar la masa muscular de 1984. Entre los efectos y semejantes honorarios, ajustando por inflación, solo *Cleopatra* había costado más dinero que *Terminator 2*.

La película fue nominada a seis Óscar y ganó cuatro, incluyendo (por supuesto) Mejores Efectos Especiales. La única película más laureada esa noche fue *El silencio de los inocentes*, la tercera y última en apresar el “*grand slam*”: Mejor Película, Director, Guion, Actriz y Actor. En lo personal,

todavía no me explico cómo le ganó tan fácil a *Noche del día del amanecer del hijo de la novia del retorno de la venganza del terror del ataque del malvado, mutante, alienígena, devorador de carne humana, maldito, zombificado muerto viviente parte 2: en chocante 2-D,* lanzada el mismo año.

Mejor Actor fue para Anthony Hopkins, con solo 16 minutos de pantalla. Antes de aceptar el papel de Hannibal Lecter, había decidido dejar la fábrica de sueños californiana y volver a su natal Reino Unido. "Bueno, esa parte de mi vida ha terminado; es un capítulo cerrado. Supongo que tendré que conformarme con ser un actor respetable paseando por el West End y hacer un trabajo respetable en la BBC por el resto de mi vida". Durante la filmación demostró por qué Hollywood lo habría extrañado. Jodie Foster no le dirigió ni una sola vez la palabra a lo largo del proceso. "¡Era intimidante! Estaba petrificada". Solo el último día Hopkins se le acercó y Foster le confesó su temor. "Yo te tenía miedo a ti", le respondió el británico[372]. Más grave fue que lo convincente de su interpretación le costó su relación. O bueno, al menos de acuerdo a Martha Stewart, su pareja de entonces, quien se alejó arguyendo que no podía dejar de asociarlo con Hannibal Lecter[373].

Terminator 2 fue la expresión más insigne de un nuevo fenómeno de los 90: un enjambre de nuevos estudios —y otros no tan nuevos— comenzaron a desafiar a los gigantes de siempre. *Terminator 2* fue distribuida por Tristar, división de Sony. Otros casos ilustres son Miramax (fundada por los hermanos Bob y Harvey "testosterona" Weinstein), New Line y Lions Gate. La jerga habla de "cine independiente", aunque elaboran productos de un alcance presupuestario muy superior a lo que el apelativo sugiere. En 1996, en un trance que habría choqueado a los Warner y Zukor de antaño, *Jerry Maguire* fue la única de las cinco nominadas a Mejor Película engendrada por un grande tradicional. Aparecieron proyectos crudos, más emparentados con el *film noir* posterior a la Segunda Guerra o el género gansteril. David Lynch, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino y los hermanos Coen son los buques insignia.

Steven Soderbergh ganó la Palma de Oro en Cannes con *Sexo, mentiras y video* (Miramax, 1989). Recién caído el muro, cientos de berlineses del este pagaron con entusiasmo sus entradas para disfrutar al fin sin censuras de porno occidental. Para su decepción, encontraron en su lugar un drama sobre un hombre impotente y una mujer frustrada sexualmente que no experimenta orgasmos con su marido.

El triunfo de *Sexo, mentiras y video* sorprendió incluso a los productores,

quienes le escribieron a Soderbergh bromeando sobre reportes que aseguraban que ni siquiera podía dirigir el tráfico. Doce años más tarde, el cineasta probó que se trataba de un doble error, al ganar Mejor Director por *Tráfico*.

Tarantino, a su turno, supo temprano que lo suyo era el cine. A los catorce abandonó el colegio y mintió sobre su edad para oficiar de ujier en un cine porno. Saltó a la palestra con *Perros de la calle* (1992), también con Miramax, una película que, como *Lawrence de Arabia*, carece de todo diálogo femenino. El presupuesto era tan bajo que la mayor parte de los actores vestían su propia ropa. Steve Buscemi y Tim Roth, carentes de siquiera un traje, lucen jeans negros. Roth ni hubiese obtenido el rol si no es porque se fue de copas con Tarantino y leyó sus líneas cuando la intemperancia empantanaba los cerebros de ambos. Todo en *Perros de la calle* era muy despeinado. Abre en un café (el mismo de *El Gran Lebowski*) con los delincuentes planificando un asalto. Tarantino levantó la mano para corregir un error, pero nadie lo notó y la escena siguió su curso hasta el corte definitivo.

Lo que faltaba en dólares lo compensaban con ganas. Kirk Baltz, el policía, pidió ser encerrado en la maleta del auto para sumergirse en el personaje. Para su infortunio, Michael Madsen (Míster Rubio) decidió sumergirse en el suyo. Condujo por un pasaje repleto de baches y luego fue a un Taco Bell con su cargamento. La gaseosa que su personaje bebe al aparecer es la de ese Taco Bell.

La crítica quedó deslumbrada con la disrupción. En el *New York Daily News* lo compararon con la sorpresa que suscitó la llegada del tren de los Lumière. TriStar resolvió financiar el siguiente proyecto de Tarantino, *Pulp Fiction*. Incluso apareció en su listado de preproducciones. Sin embargo, prevaleció la opinión del mandamás de TriStar de que era "demasiado demente", y se indicó que era "la peor cosa jamás escrita. No hace sentido alguno. Alguien está muerto y después están vivos. Es muy largo, violento e infilmable".

Harvey Weinstein, por el contrario, alabó el guion. *Pulp Fiction* resultó ser el primer largometraje íntegramente financiado por Miramax. Danny DeVito asumió de productor ejecutivo.

Tarantino, gran admirador de *Blow Out* de Brian de Palma, citó al mismo protagonista: John Travolta. Los guionistas, pensando que bromeaba, estallaron en carcajadas. Por esos años Travolta deslizaba por un tobogán de

fiascos. Tarantino lo invitó a su departamento en West Hollywood. Una vez dentro, miró a su alrededor y comentó: “Sabes, Quentin, este lugar me parece familiar. ¡Dios, creo que yo vivía acá!”. “Lo sé, hombre”, respondió Tarantino, “¡por eso me mudé aquí! Soy tu fan número uno”. Irresistible.

Para el otro rol estelar, al director se le metió Uma Thurman entre ceja y ceja. A su juicio, ella estaba “allá arriba con Garbo y Dietrich en el territorio de las diosas”. Con tal de persuadirla, le leyó el guion por teléfono.

Pulp Fiction ganó la Palma de Oro en Cannes y cinco meses después se estrenó en salas. La crítica se embriagó de esta refrescante manera de narrar. Tarantino confirmó que es, junto a Emir Kusturica, David Lynch, Takashi Miike, Wes Anderson, Woody Allen y muy pocos más, de esos cineastas cuya autoría es identificable con solo presenciar algunos minutos.

Es difícil exagerar el impacto que *Pulp Fiction* ejerció sobre el cine independiente. Al triunfo en Cannes, en los Óscar sumó siete nominaciones y una estatuilla por Mejor Guion Original. Tarantino se tomó además el tiempo de añadir guiños para el culto posterior: varios relojes están detenidos a las “4:20” (una referencia a la marihuana), y cada vez que Travolta entra al baño algo siniestro ocurre. De paso, *Pulp Fiction* se dio el gusto de destronar a *Scarface* al tope del índice fuckológico, con 265 “fucks” a lo largo de sus 154 minutos de virulenta acción. Para Samuel L. Jackson, el socio de Travolta en la trama, tal ametralladora de improperios resultaba terreno familiar: de joven, repetía cual mantra “mother fucker” como ejercicio para superar su severo tartamudeo.

Para Travolta, la revitalización de su carrera era no solo un apuntalamiento a la autoestima sino también un apremio contable. El hombre es de gustos caros. Su casa posee una pista de aterrizaje y cinco aviones, incluyendo un Boeing 707.

La ironía es que *Pulp Fiction*, el epítome del cine independiente, es en rigor una película Disney[374]. El auge de *Sexo, mentiras y video* y *Perros de la calle*, entre otras, captó la atención de Jeffrey Katzenberg, director ejecutivo de Disney, y el estudio adquirió Miramax.

Con Miramax, Disney adquirió no solo *Pulp Fiction* y su sangre ficticia, sino también coletazos legales de sangre real. El estudio aún lidiaba con una tragedia acaecida tres meses antes. Grabando *El cuervo*, Brandon Lee murió al recibir una bala en lugar de disparos de fogueo[375]. El actor era hijo del legendario Bruce Lee, astro de las artes marciales y campeón hongkonés de chachachá[376]. Un hombre tan popular que una ciudad bosnia instaló una

estatua porque, pese a la división étnica, “una cosa que todos tenemos en común es Bruce Lee”.

Dicho lo anterior, hay que poner en perspectiva el peso relativo del cine independiente. *Pulp Fiction* trepó solo al décimo puesto de taquilla en 1994. Aparte de la obvia primacía de *El rey león* y *Forrest Gump*, ese año la superaron piezas hoy vaporizadas de los anales de la cinematografía. Como *Santa Cláusula*, protagonizada por Tim Allen, quien se dio así el gusto de liderar durante una semana la película más vista, el *ranking* del libros con *Don’t Stand Too Close to a Naked Man* y el programa televisivo mejor evaluado con *Home Improvement*[377]. O *Una pareja de idiotas*, famosa tanto por su humor tosco como porque Jeff Daniels recibió $50 000 frente a los $7 millones que recibió Jim Carrey —aún reverberaba la gloria de *Ace Ventura* por la misma cantidad de minutos[378].

Para Tarantino, el círculo de *Pulp Fiction* no se cerró del todo sino hasta 19 años después. El Chevrolet que conduce el personaje de Travolta, de propiedad de Tarantino, fue robado durante la filmación. En 2013, un sheriff sorprendió a dos tipos que lo desguazaban, chequeó la patente y descubrió que pertenecía al director.

Tarantino siguió adelante con *Jackie Brown*. Luego vino *Kill Bill*, cuyo protagónico ofreció a Uma Thurman como regalo para su trigésimo cumpleaños, y donde el puesto de coreógrafo de espadas recayó en Tetsuro Shimaguchi, un esteta de las artes marciales que creó una rama propia llamada kengido. La trama se alargó lo suficiente como para que Miramax decidiera dividirla en dos partes. La segunda, con banda sonora de Robert Rodriguez, colega y amigo de Tarantino, quien cobró un gran total de $1. Rodriguez confirmaba así su maestría en el arte de las cifras irrisorias. Para *El mariachi* obtuvo fondos por $9000, un tercio de los cuales recaudó como “rata de laboratorio” para testear un medicamento contra el colesterol. Aunque es lo que gastó *Kill Bill* por cada dos segundos de metraje, A Rodriguez le sobró un 20 %. Por eso los estallidos de sangre de *El mariachi* eran simples condones llenos de líquido de utilería adosados a cinturones de halterofilia. Tarantino le devolvió la mano a Rodriguez cobrando $1 por dirigir una escena de *Sin City*.

Si no ha visto películas de Tarantino, la siguiente estadística ayuda a ilustrar su estilo: *Kill Bill* empleó más de 1700 litros de sangre de utilería. La MPAA intervino para moderar la orgía de glóbulos rojos. Producto de la negociación, los pasajes más crudos se muestran en blanco y negro.

Siguió *A prueba de muerte* y luego *Bastardos sin gloria*, muy recordada por el genial cazajudíos políglota interpretado por Christoph Waltz (cuyo hijo, por esas paradojas de la vida, es rabino[379]).

Mucho más radical que Tarantino en su perfil independiente es Dogma 95, un movimiento fílmico iniciado en 1995 por los daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg. Estos autores plasmaron una serie de reglas de realización en el "Manifiesto del Dogma 95", paráfrasis de un ensayo de François Truffaut publicado en *Cahiers du cinéma*. El texto arranca del siguiente modo: "La 'tarea' suprema de los decadentes cineastas es engañar a la audiencia ¿es de eso de lo que estamos tan orgullosos?", y a continuación, declaran su guerra a la ilusión.

Dogma 95 propuso purificar el cine de efectos especiales, postproducción y trucos técnicos varios. En su draconiano decálogo se proscriben los sets decorados, el sonido extradiegético, los trípodes, el blanco y negro, la luz artificial, los filtros, la alienación temporal o espacial, las películas de género, todos los formatos que no sean 35 milímetros y los créditos del director. A este conjunto de reglas se le conoce como "el voto de castidad". Una peculiar manera de vaciar de sentido aquello de "toda la magia del cine".

El canto de cisne de la animación tradicional: El Renacimiento Disney

Durante los años finales de Walt, sus largometrajes animados se mantuvieron en buena forma. *101 dálmatas* (1961) —con ladridos de Clarence Nash, la voz del Pato Donald— fue catalogada por muchos como el mejor estreno desde *Blancanieves* (esperamos la secuela del libro: un perro extraterrestre invita a los dálmatas a viajar a su planeta para escapar de la guerra nuclear). *La espada en la piedra* (1963) y *El libro de la selva* (1967) rentaron también dentro de lo esperado.

Lo mismo con la primera década posterior a la muerte del patriarca. *Los aristogatos* (1970), el último proyecto aprobado por Walt, cumplió las expectativas. También *Robin Hood* (1973). *Los rescatadores* (1978) fue un triunfo más macizo, con una recaudación diez veces superior al costo. Claro que en 1999 hubo que gastar parte de esas ganancias en retirar del mercado 3,4 millones de copias. Algún chistosito insertó el afiche de una mujer desnuda en dos fotogramas del minuto 38[380].

Los inconvenientes se iniciaron a fines de los 70. Decepcionados con lo

que estimaban un estancamiento en el desarrollo del arte de la animación, el director Don Bluth junto a varios miembros de la nueva guardia de animadores renunciaron para formar su propio estudio, Don Bluth Productions. En alianza con Spielberg, produjeron *Un cuento americano* (1986). Vendió más del doble que la apuesta de Disney de ese año, *Policías y ratones*, una trama detectivesca con voz de archivo de Basil Rathbone, el Sherlock Holmes tradicional, fallecido 19 años antes.

El zorro y el sabueso (1981) aprobó el test de la supervivencia, pero *El caldero mágico* recaudó menos de la mitad de los $44 millones invertidos en él. Al año siguiente, en busca de nuevas avenidas, un animador llamado John Lasseter realizó un corto con fondo digital. Lasseter había quedado maravillado con la manipulación digital en *Tron* (1982). Minutos después de exhibir el corto, el administrador de animación citó a Lasseter a su oficina. "Bueno, John, tu proyecto está completo, así que tu empleo en Estudios Disney ha terminado[381]". El ambiente no estaba todavía maduro para tales arrestos: la Academia, descalificó a *Tron* de la categoría Mejores Efectos Especiales porque usar computadores era "hacer trampa"[382] (los productores de *Tron* al menos se dieron el gusto de esconder un Pac-Man en la pantalla de control).

En similar orden de cosas, un empleado de Disney llamado Tim Burton hizo entrega de un poema titulado *El extraño mundo de Jack*, que se consideró muy lúgubre y atemorizador para los niños. El estudio carecía de holguras para acoger a este tipo de excéntricos y Burton fue cesado de sus funciones en 1984. Disney retuvo los derechos de *El extraño mundo de Jack* y recién en los 90 un Burton ya consagrado con *Beetlejuice* los persuadió de llevarla a puerto.

Fruto de esta diáspora de talento, a mediados de los 80 Disney figuraba último en la taquilla entre los grandes estudios. Jeffrey Katzenberg, presidente de producción de Paramount y artífice de *Star Trek: la película*, fue reclutado para reflotar el buque. Lo primero que hizo fue encargar comedias para el público adulto, como *Tres hombres y un bebé* (1987) y *Buenos días, Vietnam* (1987). Para 1987, Disney ostentaba la primera posición en la tabla de recaudación.

La alicaída rama de animación revivió con dos aciertos. El primero fue *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988), coproducida por Steven "piérdete una" Spielberg. Entre las voces estaban, además de Frank Sinatra, Wayne Allwine y Russi Taylor, responsables habituales de Mickey y Minnie, y

marido y mujer en la vida real[383]. Los personajes de Disney y de Warner Bros. aparecerían por primera vez juntos. En Warner Bros. insistieron en que Bugs Bunny y el Pato Lucas sumaran el mismo tiempo en pantalla que Mickey y Donald, razón por la cual comparten todas las escenas.

El segundo acierto, el más importante, fue *La sirenita* (1989), la película que marca el inicio de lo que se ha llamado “El Renacimiento de Disney”.

Como con *Pinocho*, el texto de *La sirenita* entró a pabellón antes de pasar a manos de los animadores. En la obra de Hans Christian Andersen, la heroína siente las piernas como si caminara sobre cuchillas, lo que le provoca un dolor crónico. Como al príncipe le gusta bailar, ella lo complace a costa de un insoportable tormento. Luego él se casa con otra, y la sirenita se suicida[384].

Sumando el relanzamiento de 1997 —el mismo día que Don Bluth lanzó *Anastasia*—, *La sirenita* obtuvo $211 millones solo en cines. A esto se suma la venta de casetes, no obstante los reclamos de que una de las torres del castillo de la carátula asemeja un pene. A diferencia del toples de *Los rescatadores*, en este caso fue accidental, pero hay que admitir que más fálico imposible. Una tienda de Arizona retiró temporalmente las copias de la vitrina. Disney modificó el diseño para la versión en LaserDisc (si acaso recuerda lo que es eso) y para las copias de VHS fuera de Norteamérica.

La polémica avivó la sospecha de que el sacerdote que oficia el matrimonio experimenta una erección en plena ceremonia. Es un simple movimiento de la rodilla, lo que no impidió que una mujer de Arkansas presentara una demanda contra Disney. Para acabar con los rumores, el estudio modificó la escena en el DVD que se publicó en 2006. Si se trataba de descubrir elementos de contrabando, la atención pudo concentrarse en la pomposa entrada de Tritón. Entre quienes lo reciben están Mickey Mouse, Tribilín, el Pato Donald y la Rana René[385].

La posta la tomó *Bernardo y Bianca en Cangurolandia*, que como extensión de *Los rescatadores* es la primera secuela de Disney. Pasó sin pena ni gloria, pese a un presupuesto 2,3 veces mayor que la original ajustado por inflación. Katzenberg escribió que “como *lemmings*, estamos todos corriendo más y más rápido al mar, cada uno tratando de sobrepasar y gastar más y ganar más que el otro en una carrera loca hacia el espejismo del siguiente blockbuster”.

Que una autoridad de Disney empleara como metáfora los lemmings es risible. En 1958, el estudio creó un documental llamado *Infierno blanco*, que muestra cómo los lemmings se suicidan saltando de acantilados para

controlar desequilibrios demográficos. La elección del tema la justificaba el enigmático historial de estos bichos. En el siglo XVI, el geógrafo Zeigler de Estrasburgo postuló que los lemmings caen desde el cielo en episodios borrascosos y luego mueren de forma repentina cuando la hierba crece en primavera. En el siglo XVI, el médico danés Ole Worm rebatió semejante patraña: desde luego que los lemmings caen desde el cielo, pero no por generación espontánea sino porque son traídos por el viento. En 1953, Arthur C. Clarke ficcionó los instintos suicidas de los lemmings como lo que queda de una consciencia alienígena que habitó en la especie en el pasado prehistórico.

Pero fue la maquinaria publicitaria de Disney la que más hizo para popularizar la noción de que, contrario a todo lo que hemos aprendido desde Darwin, estos roedores acaban con su propia vida. Para el Súper Bowl de 1985, Apple mostró un comercial titulado "Lemmings" que muestra a ejecutivos suicidándose desde un precipicio mientras marchan al ritmo de una versión funeraria de *Heigh-ho, Heigh-ho* de *Blancanieves*. El videojuego *Lemmings*, cuya meta es evitar que estas criaturas que marchan cual zombis se precipiten al vacío, vendió unas quince millones de copias

Los productores de *Infierno blanco* importaron lemmings en avión, ejemplares de una subespecie equivocada que le compraron a unos niños inuit, e hicieron pasar las afueras de Calgary por el Océano Ártico, que ni siquiera tiene costa y se localiza a 1800 kilómetros más al sur. Luego empujaron a los pobres diablos a saltar por el acantilado. Los lemmings son bestias estúpidas, pero no tanto como para autoinmolarse porque sí. *Infierno blanco* ganó Mejor Largometraje Documental[386].

La "carrera loca hacia el espejismo" la continuó *La bella y la bestia* (1991). Para crear la Bestia, el supervisor de animación recurrió a la melena de un león, los cuernos y la cabeza de un búfalo, las cejas de un gorila, los colmillos de un jabalí, el tronco y pecho de un oso, y las piernas y cola de un lobo. Un preciosismo que contrasta con ciertos atajos postreros. Durante la batalla final, el guion mandataba a rugir: "¡Tiempo de morir!", pero luego se suavizó a "¡Bella es mía!". Los labios, sin embargo, quedaron animados con el sanguinario texto original. Un detalle para la Academia: *La bella y la bestia* fue la primera animación nominada a Mejor Película. Y si usted habla mandarín, aún mejor: podrá escuchar a la Bestia en voz de Jackie Chan, canciones y todo.

El siguiente eslabón en la racha triunfal de Disney fue *Aladdín* (1992),

heredera del cuento sirio de *Las mil y una noches*, a su vez muy probablemente basado en una ficción china. El chico que le da el nombre a la película era en su génesis más bien flacuchento, pero Katzenberg aseguró que Jasmín nunca se enamoraría de alguien así. “Él es Michael J. Fox, ella es Julia Roberts. Hazlo Tom Cruise”, ordenó.

Para la voz del genio, no había mejor nombre que Robin Williams. En *FernGully*, su primera incursión en la animación, se lo contrató para un rol de ocho minutos. Entregó catorce horas de improvisación. El director quedó tan maravillado con el material que triplicó su tiempo en pantalla.

En gratitud por el reciente éxito de *Buenos días, Vietnam*, Robin Williams cobró $75 000 por *Aladdín*, el monto fijado por la tabla del gremio, en lugar de los $8 millones que pretendía. A cambio, su nombre no podría ser utilizado para *marketing*, ni su personaje copar más de un cuarto del espacio publicitario. Disney se apegó al contrato, pero utilizó la voz del Genio en los comerciales y su imagen para vender juguetes. Un molesto Williams ironizó que “la única razón por la que Mickey Mouse tiene tres dedos es para que no pueda recoger un cheque”. Le enviaron un autorretrato de Picasso de más de $1 millón para aplacar su malestar. Sirvió de poco. No pegaba con su decoración.

En su testamento, Williams imposibilitó al estudio de emplear su nombre y sus grabaciones hasta 25 años después de muerto. Durante las sesiones el actor disparaba a una tasa de treinta chistes por minuto, un tesoro que permanecerá en las bóvedas. La movida previene cargos por ganancias póstumas a la viuda y sus tres hijos, Zak, Zelda y Cody (Zelda se llama así porque el actor era un fanático del videojuego *Legend of Zelda*[387]). Con $504 millones en ventas, el desembolso por el Picasso resultó un pelo de la cola. Ajustado por inflación, solo *Blancanieves* superaba a *Aladdín* en la tabla.

Aladdín volvió a los titulares en 2015, durante las primarias que ganó Donald Trump. En una encuesta a 532 votantes del Partido Republicano, el 30 % afirmó que apoyaría un bombardeo a Agrabah, sin notar que es la ciudad ficticia donde reside Jasmín[388].

Siguiente en la línea de producción figuraba *El rey de la selva*. Eso, hasta que algún iluminado hizo ver que los leones habitan la sabana y se modificó a *El rey león*. Luego nombraron al protagonista Simba, “león” en swahili. Similar con otros personajes: Rafiki quiere decir “amigo”; Nala, “regalo” y Sarabi, “espejismo”. No era la primera vez que Disney tomaba prestado de la vernácula: Baloo significa “oso” en hindi.

Otras referencias al swahili resultaron más problemáticas: Pumba, el jabalí verrugoso, significa también “secreción debajo del prepucio”[389]. Fue el primer escandalillo sexual, pero no el último. Un activista conservador se quejó de que en una nube de polvo se lee SEX. Solo dice SFX, abreviación usual de “efectos especiales”, la firma del equipo. Sin embargo, tal como con la supuesta erección del sacerdote de *La sirenita*, el esfuerzo necesario para desmentir estos rumores es un orden de magnitud superior al necesario para implantarlos.

Como con *Blancanieves*, los dibujantes estudiaron animales reales para aprender los movimientos, viaje a Kenia inclusive. Solo los dos minutos y medio de la estampida de los ñus, creada en computadores, tomó más de dos años de un equipo de cinco personas (aunque nadie entiende por qué los ñus arrollan a Mufasa sin computar que se trata de su rey). Todo tan titánico que, sin que Disney se enterara, parte de la animación fue subcontratada a una compañía de Corea del Norte.

A la hora de las voces, no se fijaron en gastos. Scar, el antagonista de Simba, es Jeremy Irons, “el locutor más cercano a la perfección” de acuerdo a un estudio de la Universidad de Sheffield que considera entonación, pausas, cadencias y otras variables de ese tipo. La producción quedó tan impresionada que incorporaron rasgos de Irons en el rostro del león, lo que resultó en cierto modo problemático. En la vida real, el macho dominante habría sido Scar, porque una melena más oscura da cuenta de mayor producción de testosterona, mayor sobrevivencia de las crías y una vida reproductiva más larga. Whoopi Goldberg es una de las hienas. Rowan Atkinson (Mr. Bean) es Zazu, el ave que hace de mayordomo del rey. James Earl Jones voceó a Mufasa. Los rugidos son en parte de tigres —MGM ya probó la insuficiencia de los leones— y en parte Frank Welker, la voz del perro Scobert Doo (más conocido como Scooby-Doo) gritando dentro de un tarro metálico de basura.

La música estuvo en manos de Tim Rice y Hans Zimmer. Rice buscó primero la ayuda de Alan Menken, junto a quien trabajó en *Aladdín*. Ante su negativa, invitó a los suecos de ABBA. Tampoco prosperó. Elton John fue la tercera opción. Una vez hecho el trabajo, Katzenberg estimó que *Circle of Life* era “apenas apta para los créditos al final”. *Can You Feel the Love Tonight*, en su génesis un dueto humorístico a cargo de Timón y Pumba que John transformó en una balada de amor, fue excluida. No bien John vio la película sin ella gritoneó a Katzenberg por teléfono, arguyendo que

eliminaban la mejor canción. Los persuadió de reincorporarla, ejecutada por Joseph Williams, hijo de John Williams, vocalista de Toto (y, en un plano menos ilustre, de la canción principal de la serie de Disney *Los oso Gummi*). *Can You Feel the Love Tonight* ganó un Óscar, un Globo de Oro y un Grammy[390].

El rey león casi duplicó el rendimiento de *Aladdín*. Solo *Forrest Gump* la superó ese año. Fue un clásico instantáneo. Todo guía de Animal Kingdom debe dominar en varios idiomas el nombre de la especie de Timón —suricata, si quiere lucirse con sus amigos—, la infaltable pregunta de los visitantes. Y, como todo hito de cultura popular, despertó también resquemores: Disney fue demandado por un biólogo especializado en hienas, contrariado al verlas retratarlas como villanas[391]. El "equipo B" de animadores, ocupado con esta jugada incierta mientras el "equipo A" se abocaba a "la apuesta ganadora", *Pocahontas*. Para sorpresa de todos, *El rey león* recaudó 2,8 veces más.

Katzenberg, además de jinetear tanto esta bonanza como la citada adquisición de Miramax, selló una lucrativa alianza con Pixar. Pese a todos estos aciertos, diferencias personales con las cabezas de Disney gatillaron su despido cuatro meses después del lanzamiento de *El rey león*. Un miembro del directorio se quejó de "su ego y casi patológica necesidad de ser importante". Katzenberg demandó a Disney y se embolsó $270 millones, más que todo lo recaudado por *La sirenita*.

Katzenberg se aproximó al hombre del megáfono de oro —Steven Spielberg— y al empresario musical David Geffen para fundar un estudio. Aceptaron bajo tres condiciones: menos de nueve películas al año, podrían trabajar para la competencia si así lo querían y volverían a casa a un horario que les permitiera cenar en familia. En octubre de 1994 nació DreamWorks SKG (por Spielberg, Katzenberg y Geffen). Situaron oficinas en el espacio que ocupaba Amblin Entertainment, en el terreno de Universal, e iniciaron la planificación de nuevas películas y las adquisiciones de derechos. La biografía de Frank Abagnale entre ellos.

La vida del pilluelo de Abagnale no esperaría mucho más antes de que alguien la estampara en 35 milímetros. Uno de sus primeros trucos fue adosar en una caja bancaria de depósitos un cartel que rezaba: "Fuera de servicio, por favor depositar con el guardia de seguridad en servicio". Compró un disfraz de guardia y se instaló a alivianar de peso a los incautos. "Al menos 35 personas dejaron bolsas o sobres"[392]. Ni él daba crédito a sus ojos. "¿Cómo podría una caja que solo recibe sobres estar fuera de servicio?",

comentó. Spielberg llevó estas andanzas a la pantalla en *Atrápame si puedes*, de esas tramas que a uno le parecerían inverosímiles si no llevaran la etiqueta “basado en una historia real”. DiCaprio sería Abagnale y Martin Sheen, su prospecto de suegro. Sheen, con 66 arrestos por protestas y actos de desobediencia civil a cuestas, entendía bien la relación persecutoria con la autoridad. Abagnale interpreta al policía francés que apresa a su álter ego de la ficción.

Atrápame si puedes fue además una oportunidad para Spielberg de saldar deudas pendientes. Desde los 19 incubaba resentimiento por el divorcio de sus padres, en particular con su padre por abandonar a su madre. Hay referencias no muy sutiles en *Encuentros cercanos de tercer tipo* y en *E. T.*, en las que los padres dejan a sus familias atrás. Mucho después se enteró de que fue su madre la infiel y quien solicitó el divorcio. *Atrápame si puedes* muestra visos de reconciliación paterna, lo mismo que después haría con *Lincoln* (2012).

En Disney, viudos de Katzenberg, el testimonio lo tomaron *Pocahontas* (1995) y *El jorobado de Notre Dame* (1996, doblada al castellano por, entre otros, un tipo con el fabuloso nombre de Armando Carreras). A continuación, vino *Hércules* (1997), una película basada en la mitología griega cuyo único personaje sin nombre griego es el propio Hércules (y quien, siguiendo la genealogía oficial, es tío de Ariel de *La sirenita*). El llamado “Renacimiento Disney” lo cierran *Mulan* (1998) y *Tarzán* (1999).

En medio de esta efervescencia animada, Disney adquirió a través de Miramax los derechos de *La princesa Mononoke* (1997), entonces la película más taquillera de Japón (hoy es *El viaje de Chihiro*, también animada). Harvey Weinstein planeaba hollywoodizar esos 134 minutos de bizarros dioses del bosque, pero el director Hayao Miyazaki no iba a permitir algo así. Sabía que las distribuidoras estadounidenses pueden cercenar de modo inmisericorde. Un crítico llamó *Érase una vez en América* de Sergio Leone la peor película de 1984, pero tras ver el corte original la recategorizó como la mejor de la década. Weinstein recibió de parte del productor de Miyazaki una katana con el siguiente mensaje: “sin cortes”.

Como norma general, se aconseja no mirar en menos a los japoneses y sus cuchillos. Filmando *Yakuza* en colaboración con la mafia japonesa, el director Sydney Pollack relató que uno de estos gánster cometió un error al pasar a buscar a un actor al aeropuerto, “después entró a la oficina con la primera falange de su dedo meñique envuelta en un pañuelo, y la presentó en

calidad de disculpas al jefe de producción”[393].

Bestiario noventero: *Jurassic Park*

Michael Crichton siempre supo que quería ser escritor. Ya a sus púberes 14 años publicaba una columna de viajes en *The New York Times* y luego se enroló en literatura en Harvard. Tan convencido estaba de sus dotes que entregó un ensayo de George Orwell firmado con su nombre para demostrar que un profesor calificaba sus textos con inmerecida dureza. Recibió una B-[394].

Desde los 24 publicó libros a ritmo de uno o dos anuales. La mayoría los firmaba con el pseudónimo de John Lange, “largo” en alemán, en referencia a sus 2,06 m de estatura. Otro, escrito junto a su hermano, como “Michael Douglas”, sin imaginar la saturación que el nombre recibiría en años venideros (ver capítulo 14).

A su 21° libro lo llamó *Jurassic Park*. Previo a su publicación, el afinado radar de Spielberg captó la existencia del proyecto (conexiones, ya sabemos, no le faltan). Fue amor a primera lectura. Al director lo cautivaban los dinosaurios desde niño. “Estaba más interesado en los dinosaurios de *King Kong* que en King Kong mismo”, decía.

—Me gustaría hacerla —le dijo a Crichton.

—¿Te refieres a producirla o dirigirla?

—Ambas.

—Te la daré si me garantizas que la dirigirás.

Los agentes de Crichton tenían otras ideas. Abrieron un remate entre los estudios, con un piso de $2 millones. Entre otros, Warner Bros. la quería para Tim Burton, y James Cameron planeaba una versión más oscura, que describió como “*Aliens* con dinosaurios”. En definitiva, Universal ganó la puja para Spielberg batiendo a Cameron por un tris.

Los hechos coinciden con el punto en que Spielberg se sintió maduro para abordar *El arca de Schindler*. En años recientes, había intentado endosar el proyecto a Roman Polanski, quien sobrevivió al gueto de Varsovia y cuya madre fue asesinada en Auschwitz. Sostuvo también conversaciones con Sydney Pollack y Martin Scorsese. Billy Wilder, varios de cuyos familiares perecieron en los campos de concentración, había mostrado interés también.

Sin embargo, tras el ascenso del neonazismo que siguió a la caída del muro y el renacimiento de corrientes que niegan el Holocausto, Spielberg resolvió meter sus propias manos y honrar la promesa de diez años atrás.

Sid Sheinberg, quien le enviara la reseña de la novela, le aseguró que aprobaría *La lista de Schindler* —el título estadounidense del libro—, siempre y cuando se hiciera cargo de los dinosaurios en primer lugar. “(Sheinberg) sabía que después de dirigir *Schindler* yo no sería capaz de hacer *Jurassic Park*”, explica Spielberg.

En Universal le tenían tanta fe al director que antes incluso de echar a andar las cámaras se inició la construcción del “splash” *Jurassic Park* en el parque de diversiones de Universal. Costó $110 millones, un 75 % más que la película misma.

Spielberg se enfocó, en sus palabras, en “hacer una buena secuela de *Tiburón* en tierra”. De hecho, en la sala de control del parque ven *Tiburón*. Se privilegió un elenco en general de escasa fama, aunque con un par de buenas excepciones. La más notable, el director y actor Richard Attenborough en el rol del propietario del parque. Como director de *Gandhi*, había doblegado a Spielberg, nominado por *E. T.*, en la pugna por Mejor Película. Claro que a Attenborough lo favoreció la inigualable facultad del pueblo indio de concitar multitudes. En la escena del funeral de *Gandhi* aparecen 300 000 extras[395].

Para los reptiles, se confeccionaron enormes estructuras robóticas, recubiertas de pieles de látex. Phil Tippett, un veterano de mil batallas del *stop motion* que puso de su magia para *Star Wars* y *RoboCop*, lideró las tomas cuadro a cuadro. Luego se añadió desenfoque en los movimientos. Pese a todo, Spielberg quedó insatisfecho con el nivel de realismo.

Dennis Muren, de Industrial Light & Magic, sugirió que un tratamiento digital sería superior. El director lo desafió a demostrarlo. Escanearon modelos reales y animaron un tiranosaurio persiguiendo un rebaño de gallimimus. “Los computadores son buenos para replicar cosas una y otra vez, como un procesador de texto: *copy-paste*, *copy-paste*. Parecía que la estampida sería una buena idea para intentar algo”. Tras la demostración, prendieron las luces y un hombre lloraba. Era George Lucas. “Fue como uno de esos momentos en la historia, como la invención de la ampolleta o la primera llamada telefónica. Una gran brecha había sido superada, y las cosas nunca volverían a ser las mismas”.

“Te quedaste sin trabajo”, le encajó Spielberg a Tippet. “¿No quieres decir extinto?”, respondió el experto del *stop motion*. A Spielberg le gustó tanto la

línea que la insertó en el libreto. Ingenioso, pero no del todo apegado a la verdad. Las tomas cercanas se consiguieron con *animatronics*.

Spielberg quería raptores de más de dos metros. Se conocían del tamaño de pavos, pero Crichton empleó como referencia para su novela un controversial libro, *Predatory Dinosaurs of the World*, que argumentaba que cierta especie de mayor envergadura calificaba como raptor. Por feliz coincidencia, a medio camino en la producción se descubrió una especie de raptor incluso más grande. El encargado estaba dichoso: "primero los hicimos, luego los descubrieron". La nueva especie fue formalizada en una publicación científica siete días después del estreno.

Con todo lo complejo que es animar bestias prehistóricas, una de las escenas que más dolores de cabeza suscitó fue un simple de vaso de agua que anuncia la proximidad de un tiranosaurio. Spielberg exigía círculos concéntricos, pero solo conseguían agitaciones caóticas. De vuelta en casa, el supervisor se sentó a tocar guitarra. Para su sorpresa, ahí estaban los círculos concéntricos. Al día siguiente, la guitarra resolvió el embrollo[396].

Tras la agitación del vaso, el tiranosaurio ataca bajo una intensa lluvia. El agua saturó la espuma con la que se simuló la piel y el armatoste temblaba con el peso. Entre tomas, secaban el bicho con trapos. A continuación, el dinosaurio presiona el vidrio del techo del auto, que cede a la presión, mientras los niños chillan despavoridos, separados de las fauces por unos pocos centímetros de transparencia. El terror es en parte real. No estaba previsto que el vidrio colapsara.

Los efectos del agua sobre el animatronics no acabaron en esa escena. Una de las productoras recuerda: "estábamos, por decir algo, almorzando, y de repente el tiranosaurio volvía a la vida. Al principio no sabíamos que pasaba, y después comprendimos que era la lluvia. Oías gente que comenzaba a gritar".

Lo de los efectos sonoros es tan digno de ser contado como los visuales. El rugido del tiranosaurio es, en su mayoría, un elefante bebé. Luego añadieron perros, pingüinos, tigres y aligátores. Las pisadas son sequoias impactando contra el suelo. El braquiosaurio es una mezcla de ballena con burro. El dilophosaurus es el resultado de licuar cisne, halcón, serpiente de cascabel y mono aullador. El gallimimus es el perro terrier del diseñador de sonidos de Lucasfilm. Los velociraptor son delfines, morsas y gansos, y en particular su gemido en la cocina es un orgasmo de tortuga[397]. Es tan notable toda esta recopilación que la mayor parte de los sonidos de animales en *Avatar* son

pistas recicladas de *Jurassic Park*.

El debut se programó para el verano de 1993. Expectante, McDonald's lanzó porciones "*Dino size*", una apuesta tan exitosa que evolucionó a la opción "*Super size*" que perdura hasta nuestros días. Tal como la carátula de la novela, el afiche mostraba un tiranosaurio. Pocos sabían que los tiranosaurios no habitaron el jurásico, como el título insinúa, sino al final del cretácico, durante un lapso efímero previo al asteroide que aniquiló a los dinosaurios. Dicho de otra manera, el tiranosaurio es más cercano a Bob Esponja que a un dinosaurio del jurásico como el icónico stegosaurus[398]. Crichton se remitió a comentar que nunca lo había pensado y que "solo era el mejor diseño". De hecho, la mayor parte de los animales de la película son del cretácico (y bueno, en *Gracias por fumar* nadie es visto fumando).

El gran día fue el 8 de junio. El público babeaba. Los efectos eran muy superiores a todo lo que lo precediera. *Terminator 2* traía fantasía, pero estos animales eran sustitutos de realidad. Varios cineastas advirtieron las anchas alamedas que se le abrían al séptimo arte. A Lucas lo inspiró a iniciar las precuelas de *Star Wars*, a Kubrick a invertir en *Inteligencia Artificial* y a Jackson a tantear el terreno para *El señor de los anillos*.

Jurassic Park devoró todo a su paso, incluyendo *El último gran héroe*, la carta de Columbia con Schwarzenegger. "Lagartija se come el almuerzo de Arnie", tituló *Variety*. Se encaramó así como la octava de "Los exorbitantes diez". En los 78 años transcurridos desde *El nacimiento de una nación*, solo ocho películas habían detentado el cetro, y tres eran de Spielberg, una preeminencia inédita en cualquier industria asociada al arte. Los postulantes a paleontología alcanzaron niveles récord y un profesor de la Universidad de Michigan señaló que los enrolamientos para el año entrante estaban "por el cielo"[399]. El pterosaurio *coloborhynchus spielbergi* fue nombrado en honor a ya saben quién. Un "montaje de shock", en palabras de una reconocida crítica de cine cuyo nombre parecía predestinarla al oficio: Filma Canales[400].

La película abrió en un cuarto de las salas de Francia. "La industria fílmica de Estados Unidos es como una máquina de guerra", advirtió Gérard Depardieu. "Han arribado", proclamó *Le Parisien Libéré*, evocando una invasión alienígena. El ministro de cultura declaró la película "una amenaza a la identidad nacional francesa" y que era un "deber patriótico" ir a ver la producción nacional *Germinal* en lugar de los reptiles transatlánticos. *Libération* convocó al Primer Ministro "a confrontar, con renovada musculatura, los yanquisaurios que amenazan nuestro país". Spielberg se

sorprendía de que la vieran como el símbolo de “la segunda invasión de Francia, esta vez no para liberar sino que para ocupar”. Por esos días se renegociaba en Ginebra el GATT, un enorme tratado multilateral de comercio y, en el eco de estas diatribas, Francia logró excluir del pacto las películas estadounidenses, manteniéndolas a raya por la vía de las cuotas. “Una victoria del arte y los artistas sobre la comercialización de la cultura”, lo llamó un exministro de cultura.

Al año siguiente *Jurassic Park* seguía al tope, y Crichton posicionó una de sus novelas (*Disclosure*) y un show televisivo (*ER*) en el primer lugar de sus respectivos *rankings*. Llegó a liderar las tres listas al mismo tiempo[401]. Su buena estrella continuaría con el guion de *Tornado*. No le habría ido tan bien si no se modificaba a tiempo el subtítulo, que algún genio fijó en “*it sucks*”[402]. *Tornado* fue la segunda más taquillera de 1996 (adivine quien estaba de director ejecutivo. Termina con “pielberg”). Las salas agradecieron su existencia, con la excepción de un autocine canadiense que resultó destruido por un verdadero tornado horas antes de proyectarla (casualmente, en la película un tornado destruye un autocine mientras se exhibe *El resplandor*)[403]. Ese año a *Tornado* solo la superó *Día de la Independencia*, una pieza de tal arrastre que desencadenó una seguidilla de películas de destrucción generalizada (*Armageddon*, *Impacto profundo*, *El día después de mañana*).

Spielberg, en lugar de tomar piña colada y disfrutar de su brutal riqueza, se encontraba hacía meses abocado al oscuro mundo del Holocausto. Universal le asignó un presupuesto más bien modesto, pues las películas sobre este horror no suelen descollar en boleterías. El director llamó a la paga por ese trabajo “dinero sangriento” y se rehusó a recibir un centavo (no es como que lo necesitara para pagar la cuenta del gas, claro).

La filmación tuvo lugar en Cracovia. Spielberg lo ha descrito como el periodo más duro en su vida como cineasta. Le tomaba una hora cada vez reunir energía y transmutar al estado mental que requería la postedición a la distancia de *Jurassic Park*, con George Lucas monitoreando el trabajo desde California para dejar tranquilos a los ejecutivos de Universal. Era un esfuerzo de la voluntad responder trivialidades sobre efectos especiales en medio del retrato de la aniquilación de su propio pueblo. Un lance tan atroz, que Spielberg le hizo prometer a la niña del abrigo rojo, una polaca de tres años de edad, que no viera el film antes de cumplir 18. Lo vio a los 11 y quedó traumatizada. Lo vio de nuevo a los 18 y comprendió. “Spielberg tenía razón:

debía crecer para verlo". No ayudó a la atmósfera general cuando una polaca se topó con Ralph Fiennes vestido de oficial nazi y le dijo: "los alemanes eran gente encantadora. No mataban a nadie que no lo mereciera". Para mantenerse positivo, Spielberg veía *Seinfeld* cada noche. De vez en cuando, llamaba a Robin Williams para que interpretara sus rutinas de *stand up comedy*, que compartía en altavoz con el resto del equipo.

Al ver el resultado, John Williams le dijo a Spielberg: "vas a necesitar un mejor compositor". "Lo sé", le respondió, "pero están todos muertos". Y eso que Williams ha recibido 51 nominaciones, marca solo superada por Walt Disney.

Si alguien aún guardaba dudas de Spielberg como "director serio", *La lista de Schindler* acabó por disiparlas. Ganó siete de los doce Óscar a los que se nominó, incluyendo Mejor Película y Mejor Director. De paso, hizo rabiar a Michael Jackson, quien invirtió $150 000 con el propósito de que un jefe vudú de Mali ofreciera un sacrificio ritual de 42 vacas para maldecir, entre otros, a Spielberg por negarle el rol de Peter Pan en *Hook, el retorno del Capitán Garfio*[404].

No es azaroso que a lo largo de la historia de los discursos de aceptación de los premios de la Academia, se le haya agradecido más del doble de veces a Spielberg (42) que a Dios (19)[405] (su antípoda es la New York Transport Authority. *The Taking of Pelham 123*, acerca del secuestro del metro, termina así: "Realizada sin ninguna colaboración de ningún tipo de la New York Transport Authority").

La lista de Schindler permitiría además resolver una vieja deuda pendiente. Spielberg se había enrolado hacía poco en la Universidad Estatal de California para obtener el bachillerato en cine y artes electrónicas, la carrera que abandonó tras tres años de estudio. En lugar de asistir a clases, entregaba trabajos y ensayos, y cubría sus pasos con un pseudónimo. Le regalaron además tres créditos en paleontología por *Jurassic Park*. Para aprobar el examen final de "cine avanzado", Spielberg presentó *La lista de Schindler*. "Cuenta como un film avanzado y pulido", comentó el director del departamento. La ceremonia de graduación tuvo lugar en junio de 2002, con la banda de la universidad interpretando la tonada de *Indiana Jones*[406].

La película se mantuvo en vitrina por varios meses, con lo que en octubre de 1994 se dio quizás la más dura competencia jamás vista en boleterías: *La lista de Schindler*, *Forrest Gump*, *Pulp Fiction* y *Camino a la libertad* convergieron como opciones para complacer a tu cita.

Forrest Gump fue la manera de Robert Zemeckis de llevar al cine la novela de Winston Groom sobre un autista de Alabama con prodigiosas capacidades atléticas. El rol principal recayó en Tom Hanks. Su madre es Sally Field, solo diez años mayor que él, y quien expresara un interés romántico por el personaje de Hanks en *Punchline*. El rol de Jenny, la amiga de infancia y amor vitalicio de Forrest, fue a parar a Robin Wright, la protagonista de *La princesa prometida* (y Claire Underwood en *House of Cards*, aclaración para fisonomistas paupérrimos como yo).

Forrest va a la guerra de Vietnam, bajo las órdenes de un teniente interpretado por Gary Sinise. Allí comenta que aspira a convertirse en capitán de un barco camaronero. “Eso será el día que yo sea astronauta”, ironiza el teniente. En la secuela literaria ocurre exactamente eso (además, Forrest narra lo inexacto de cierto film que hicieron acerca de su vida, pero que al menos le permitió conocer a Tom Hanks). Curiosamente, el siguiente rol de Sinise fue de astronauta en *Apolo 13*. Junto a Hanks, nada menos, no obstante que conforme al reglamento de la NASA es demasiado alto para ser aceptado.

Forrest Gump es una de esas películas adoradas por moros y cristianos. Ganó seis Óscar, entre ellos Mejor Película. Fue surfeando sobre esta devoción que a dos años del estreno abrió el restaurante The Bubba Gump Shrimp Company, una referencia a la empresa camaronera de Forrest. Hoy es una cadena que suma 43 locales en ocho países, en uno de los cuales fue descubierto Chris Pratt mientras trabajaba de mesero.

Menos dichoso con las cifras de *Forrest Gump* estaba Groom, quien acordó $350 000 por el guion y un 3 % de las utilidades. Como David Prowse, no recibió ni un solo centavo de ese 3 %. De nuevo, en virtud de la mañosa “contabilidad Hollywood” se declararon pérdidas[407].

La cinta que padeció del poder de estos monstruos de la taquilla fue *Sueño de fuga* (*The Shawshank Redemption*), sobre la fuga de la cárcel de un banquero (Tim Robbins) condenado injustamente a dos cadenas perpetuas por asesinar a su mujer y al amante de esta. La trama se basa en *Rita Hayworth and Shawshank Redemption*, una novela de Stephen King, con el título modificado para que no se entendiera como una biografía de la actriz. Así y todo, varias actrices y modelos enviaron solicitudes para el protagónico.

Una vez en prisión, el banquero conoce a Ellis “Red” Redding (Morgan Freeman), lanzando una bola de béisbol. Aunque son unos pocos minutos en pantalla, tomó nueve horas. Freeman no se quejó ni una sola vez, pero lanzó

tantas veces la bola que al día siguiente llegó con el brazo en cabestrillo.

El banquero es luego transferido a la biblioteca, a ayudar a un viejo reo que vive para los libros y su cuervo mascota. La Humane Society, que monitoreaba de cerca, estimó que alimentar al pájaro con un gusano vivo sería cruel, por lo que exigió utilizar ejemplares fallecidos por causas naturales.

Tras 19 años de agujereo paciente y discreto, el banquero logra huir y reclamar de vuelta su libertad. En contraste con el final feliz, Freeman avizoraba para la película un futuro gris. Apenas si se podía pronunciar "Shawshank". No estaba tan equivocado: fue apenas 51° en el *ranking* de 1994, detrás de productos desechables tales como *Street Fighter*. En su exhibición original, ni siquiera pudo cubrir los costos, y no hablamos aquí de "contabilidad Hollywood".

El tiempo enmendaría el rumbo. Obtuvo siete nominaciones al Óscar, fue emitida casi a diario en TV Cable y se convirtió en uno de los VHS más arrendados del orbe. En 2008 superó a *El padrino* en el tope de IMDb, con dos millones de votos, un 60 % más de los que obtuvo el actual presidente de Uruguay. La votación de IMDb no es un muestreo representativo científico de la población humana y sobreestima el peso del mundo de habla inglesa, pero a mi juicio no hay un indicador menos imperfecto para definir el calendario cinematográfico personal.

Épica de fin de siglo: *Corazón valiente*, *Titanic* y otras hierbas

Randall Wallace lo intentó como administrador de un show de animales de Nashville y como cantautor en Hollywood. De la música derivó a la redacción de guiones. A inicios de los 90, viajó a Escocia en busca de sus raíces familiares y lo cautivaron los líderes de las campañas de independencia contra Inglaterra, William Wallace (sin parentesco) y Robert the Bruce. Wallace incluía en su currículum un cinturón hecho con la piel del tesorero inglés a quien derrotó en batalla. Había material para un guion.

Basado en el poema épico de un juglar, escrito un siglo y medio después de la ejecución de Wallace, escribió *Corazón valiente*. Paramount la llevó a la pantalla, Mel Gibson mediante.

El foco del guionista, podrá usted apreciar, no era la rigurosidad histórica. "¿Es el juglar veraz? No lo sé. Sí sé que le habló a mi corazón y eso es lo que

me importa”. Sí, bueno, pero no había por qué teñir de azul los rostros de los guerreros, lo que no ocurría desde las luchas contra los romanos ocho siglos atrás. Los *kilts* (faldas) no aparecieron sino hasta cuatro siglos más tarde. “Corazón valiente” ni siquiera se refiere a William Wallace, sino que a Robert the Bruce. En la escena previa a la batalla decisiva, Gibson exclama: “Todos los hombres mueren. No cada hombre realmente vive”. La cita es de un poeta estadounidense del siglo XIX llamado William Ross Wallace, un curioso alcance de nombre que, es de suponer, confundió al guionista[408]. La amada del líder se llamaba Marion, pero, para evitar confusiones con la chica de Robin Hood, el guionista optó por Murron, un nombre caledonio. Un historiador comentó que era como hacer “una película sobre el Estados Unidos colonial mostrando a los habitantes vistiendo trajes de negocios del siglo XX, pero con las chaquetas gastadas de arriba abajo”.

Cerca de tres mil extras tomaron parte, 40 de ellos miembros del actual clan Wallace. Con esa multitud, no era raro que algunos olvidaran prescindir de anteojos y relojes, lo que obligó a refilmar varias escenas. Al menos se dieron cuenta, a diferencia de una gorra de béisbol y un Ford blanco que circula detrás de la caballería en plena batalla de Stirling[409] (Mel Gibson superó este anacronismo con un fotograma de Wally de *¿Dónde está Wally?* en *Apocalypto*)[410].

Corazón valiente fue electa la Mejor Película de 1995. Entre las nominadas que dejó en el camino estaba, nada más y nada menos, *Babe, el cerdito valiente*. Otra demostración de que la Academia no necesariamente premia el esfuerzo: hubo que recurrir a 48 puerquitos de no menos de 16 y no más de 18 semanas para dar forma a ese héroe[411]. James Cromwell, el granjero, ya era vegetariano antes de *Babe*, pero después se volvió vegano y activista de la causa. Entre otras gestas, fue arrestado por una protesta contra el tratamiento que SeaWorld da a sus orcas. Cromwell fue nominado a Mejor Actor de Reparto, aunque fue vencido por Kevin Spacey por su rol en *Los sospechosos de siempre*, donde (al parecer) interpreta al misterioso mafioso Keyser Söze. “Bueno, quienquiera que sea Keyser Söze”, dijo Spacey al recibir su galardón, “les puedo decir que esta noche va a quedar gloriosamente ebrio”.

Quizás recuerde a *Los sospechosos de siempre* por su celebérrima apertura, retratada en el póster. Los cinco sujetos leen entre risas una línea que les exige la policía. En el guion, se proyectaba como una escena seria, pero tras un día completo de tratativas los actores perdieron la compostura. Eran profesionales, sí, pero todo tiene un límite: Benicio Del Toro soltó “como

doce pedos seguidos”, en palabras de un testigo nasal.

Corazón valiente es la película más premiada que ha dirigido Gibson, pero no la de mejor venta. Ese título corresponde, de lejos, a *La Pasión de Cristo*, la más taquillera en un idioma distinto al inglés (137° global). En parte, por la polémica. Es como si incluso el de arriba se hubiese inquietado con el guion. Jim Caviezel, el actor que encarna a Cristo —un católico devoto como Gibson, a quien contrataron a los 33 años de edad— fue alcanzado por un rayo en la filmación del sermón de la montaña. La descarga le quemó el pelo y lucía, en palabras del afectado, “como si hubiera ido a ver al estilista de cabello de Don King”[412]. En general, las representaciones de la Pasión suelen ser delicadas. Tres actores, en Brasil, Grecia e Italia, han muerto ahorcados representando a Judas[413].

En la ceremonia del año siguiente, *Corazón valiente* transfirió el premio mayor a *El paciente inglés*. Un hito en la historia del cine. Durante la postproducción, el hijo del editor requirió de cuidados médicos. Para trabajar desde su casa y asistir a su hijo, tomó la revolucionaria vía digital. Además de Mejor Película, *El paciente inglés* ganó, figúrese usted, Mejor Edición.

El paciente inglés mostró el inicio del fin de las tijeras. Ese 1996, se empleó un poderoso computador AVID, inalcanzable para el ciudadano de a pie. Solo seis años más tarde, *Regreso a Cold Mountain*, también dirigida por Anthony Minghella, fue editada en un Apple casero con Final Cut Pro, un software accesible para el ciudadano de a pie.

En la ceremonia del año entrante, por el contrario, el precio de los equipos de edición no iba a ser tema.

En 1992, dos submarinos de diseño ruso descendieron hasta lo que quedaba del Titanic, tras ochenta años de descanso ininterrumpido en el fondo del Atlántico norte. El resultado fue *Titanica*, un documental para IMAX. James Cameron, desde siempre intrigado por estos siniestros, veía al Titanic como “el monte Everest de los naufragios”. Parte de su cabeza vivía inquieta por el abandono de su vocación oceánica en pos de su opción artística. *Titanica* mostraba que era posible combinar ambas cosas.

Cameron anunció a los ejecutivos de 20th Century Fox que planeaba hacer “Romeo y Julieta en un barco condenado”. Hubo una pausa tensa. Cameron añadió: “Además, amigos, es una pieza de época, costará $150 millones y no habrá secuela”. “¿Un romance épico de tres horas?”, le respondieron, “Seguro, es justo lo que queremos. ¿Hay un poquito de *Terminator* ahí? ¿Algún avión caza, balaceras o persecuciones en auto?”. Aceptaron porque

les interesaba una relación de largo aliento con el autor de *Terminator*. Paramount, desesperado por un *blockbuster* veraniego, accedió a financiar la mitad, con un tope de $56 millones.

"Secretamente", confesó Cameron en 2010, "lo que yo quería hacer era bucear al naufragio real del Titanic. Y es por eso que hice la película. Y esa es la verdad. Ahora bien, el estudio no sabía eso. Pero los convencí. Les dije 'vamos a bucear al naufragio. Vamos a filmarlo de verdad. Vamos a usarlo en la apertura del film. Será muy importante. Será un gran gancho publicitario'. Y les hablé de financiar la expedición"[414].

Tras filmar el naufragio, la producción se movió a México. Allí se construyó una réplica de tamaño real del Titanic, utilizando los planos originales, y añadiendo un elaborado sistema hidráulico capaz de levantar una sección en 90° para la escena del naufragio.

El papel estelar masculino fue asignado a Leonardo DiCaprio, así llamado porque su mamá admiraba un retrato de Leonardo Da Vinci cuando el bebé pateó por primera vez. El femenino, a la británica Kate Winslet. La elección perjudicó a una aspirante de ocho años que anhelaba personificar a una niña de tercera clase, pero cuyo cabello también colorín la descartó, de modo de confusiones con el personaje de Winslet. Lindsay Lohan, era su nombre.

A la espera de que la construcción del colosal set acabara, una de las primeras escenas que se filmó fue el retrato de Winslet desnuda. Para romper el hielo, Winslet se levantó la blusa y le mostró sus atributos a DiCaprio. Es lo que uno llama buen clima laboral. El dibujo mismo es de autoría del propio Cameron. Las manos visibles en cámara son las suyas, pero como él es zurdo y el personaje de DiCaprio diestro, se usó el espejo de los negativos.

Los costos escalaron. A Rupert Murdoch, controlador de 20th Century Fox, le mostraron un corte preliminar para aquietarlo. "Puedo ver por qué te gusta la película", le dijo a Cameron, "pero no es *Air Force One*". Cameron no estaba disponible para sacrificar calidad. "Nunca jamás alguien salió de una sala comentando 'la película es malísima pero, ¡wow!, la terminaron a tiempo y sin exceder el presupuesto'". Sí planteó renunciar a las utilidades que le correspondieran. En 20th Century Fox lo veían como un gesto simbólico y rechazaron el ofrecimiento: "Es una cuestión de cuánto vamos a perder". El jefe del estudio le pasó a Cameron dos páginas con propuestas de eliminaciones. El director bramó de vuelta: "Si quieres acortar mi película, tendrás que despedirme, y para despedirme tendrás que matarme, coño". La prensa festinaba con el inminente desastre. *Newsweek* tituló "A Sinking

Sensation” y *The Times* “Glub, Glub, Glub”. Para colmo, Winslet se rehusó a utilizar traje de agua en el hundimiento, contrajo neumonía y casi renuncia a la producción.

Si trabajar con Cameron en condiciones normales no es apto para seres de cutis sensible, imagine con el director sometido a ese nivel de presión. Desde lo alto de una grúa se desplazaba a lo largo del barco “como una mezcla de Zeus, D. W. Griffith y Gran Hermano”. Pobre del extra que se moviera cuando hacía las veces de cadáver: “alguien que me pase un puto rifle”, gritaba. El equipo imprimió camisetas con leyendas tales como “O FILMAS A MI MANERA O HACES OTRA PUTA PELÍCULA” y “NO TE PONGAS CREATIVO, ODIO ESO”.

Terminado el rodaje, cincuenta editores de sonido se enclaustraron en el Rancho Skywalker de George Lucas, durmiendo en catres. La casa de Cameron se transformó en sede de postproducción. Una vez terminada, esta mole cinematográfica sumaba 195 minutos. De ellos, 160 transcurren en 1912, el tiempo exacto que tomó el naufragio. El monto final ascendió a $200 millones, un 60 % más de lo que costó el RMS Titanic ajustado por inflación, arrebatando el récord a *Terminator 2* como la más cara. Cameron afirmó que los altos costos de las películas llegaban para quedarse. “Miren, debemos subir el precio de los boletos de cinco a seis dólares. La gente estará furiosa por seis meses, y después volverán a los cines”. Cameron dio una pausa, y luego añadió: “Por supuesto, no querría que una de mis películas se lanzara durante esos seis meses”.

El costo terminó siendo una nota al pie. *Titanic* superó a *Jurassic Park* y se encumbró como la novena de “Los exorbitantes diez”. La prensa tildó los $56 millones que pagó Paramount como uno de los mejores negocios desde que los neerlandeses les compraron Manhattan a los indígenas. Algunas salas la mostraron tantas veces que hubo que enviar cintas nuevas para subsanar el desgaste. Cuando copias piratas llegaron a Afganistán, con tres años de retraso, el corte de pelo de DiCaprio hizo furor. Los talibanes lo prohibieron en forma explícita y arrestaron a 28 barberos de Kabul por imbuir los cueros cabelludos del pueblo con esta inmundicia occidental[415].

Para el centenario del naufragio, se cosechó todavía más dinero con una versión 3D. A esas alturas, Cameron acumulaba 33 inmersiones de 14 horas cada una, con lo que ha pasado más tiempo en el Titanic que cualquier otro ser humano, incluyendo sus pasajeros[416]. El relanzamiento era una argucia comercial, sí, pero no solo eso. Alguien comentó que el firmamento del epílogo era incorrecto para esa fecha y ese lugar. Cameron siendo Cameron,

lo corrigió.

Titanic ganó once Óscar, empatando a *Ben-Hur*. Fue la primera Mejor Película que fue producida, dirigida, escrita y editada por la misma persona.

De los premios que este gigante egoísta dejó disponible fue Mejor Guion Original. La estatuilla se fue a manos de dos actores de poca monta, amigos desde el colegio y compañeros de departamento: Ben Affleck y Matt Damon. Juntos escribieron la historia de un conserje del Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT) que posee una inteligencia superior. Basaron los primeros minutos en un episodio del matemático George B. Dantzig, quien en 1939 llegó tarde a una clase en Berkeley, vio dos problemas escritos en el pizarrón y asumió que era tarea. Los resolvió, ignorando que eran ejemplos de teoremas aún no demostrados en estadística[417].

Razones para cuestionar la pericia literaria de Affleck no faltaban. En su currículum figuraba un corto titulado *Asesiné a mi esposa lesbiana, la colgué de un gancho de carne, y ahora tengo un trato de tres películas con Disney*. En lugar de ahondar en su contenido (o falta de él), veamos el dictamen de su autor: “Sabía que quería ser director, e hice un par de cortos y este es el único que me pena”. Pero lo del conserje del MIT estaba bien inspirado. Affleck y Damon salieron en busca de financiamiento. Harvey Weinstein recuerda que todos los estudios querían hacer el film. Él vio solo un inconveniente: “Cerca de la página 60, los dos profesores se practican sexo oral el uno al otro de rodillas y toda esta escena de sexo: ¿Qué demonios es eso? Porque los tipos son heterosexuales y no hay ni una pista de nada como eso”. En efecto, la escena fue insertada solo para detectar a quienes no leían con atención. Weinstein, de sabida hipersensibilidad por los tópicos sexuales, fue el único en hacerla notar, y Miramax ganó el derecho a producirla. El resultado fue *En busca del destino*[418].

Además del triunfo en Mejor Guion Original, Damon fue nominado a Mejor Actor, aunque en esa lid fue derrotado por Jack Nicholson con *Mejor imposible*. Nicholson ganó también el Globo de Oro por ese rol, y celebró desde el estrado enrostrándole el culo a los vencidos: Jim Carrey, Dustin Hoffman, Samuel L. Jackson y Kevin Kline.

Pese a esa derrota, Damon se convirtió de la noche a la mañana en una celebridad. Para desazón de Spielberg, claro, quien con anterioridad lo había fichado para *Rescatando al soldado Ryan* porque quería un actor desconocido, un purasangre estadounidense. Damon era el soldado a rescatar y fue por eso el único que no tuvo que pasar por un odioso entrenamiento

militar. El plan de Spielberg era que el resto del elenco incubara resentimiento en su contra, en línea con la trama. En lo que al casting respecta, Spielberg tuvo mejor fortuna con las decenas de amputados contratados para dar vida a los heridos.

Damon-Affleck no es la única dupla de compañeros de colegio que ha penetrado la cúpula de Hollywood. Nicole Kidman y Naomi Watts se hicieron amigas en secundaria. También el cuarteto Charlie Sheen, Robert Downey Jr., Sean Penn y Rob Lowe. Lo mismo Jennifer Aniston y Chaz Bono. Pero solo Damon y Affleck trabajaron juntos consistentemente. Se los vio reunidos en otras cinco películas, partiendo por *Dogma*, acusada de blasfemia. Hasta protestas callejeras hubo. En una de ellas, en Nueva Jersey, participó el propio director. "¿Qué representa?", le preguntó una reportera de TV que no lo reconoció. "No lo sé, pero me han contado que no es bueno"[419].

Affleck inició además una destacada carrera como director, cuyo punto más alto es *Argo*, acerca de la crisis de los rehenes en la embajada estadounidense en Irán en 1979. Es un episodio literalmente hollywoodense. Seis funcionarios lograron huir y se escondieron en la embajada de Canadá. Para rescatarlos, la CIA montó un grupo que se hizo pasar por equipo de filmación canadiense buscando locaciones para una película de ciencia ficción llamada Argo. No era el primer round de la Inteligencia de la Guerra Fría. El primer largometraje animado británico fue una adaptación de *La granja de los animales* de Orwell financiada por la misma CIA y adaptada para volver su mensaje más abiertamente anticomunista[420].

Reclutaron a los maquilladores de *El planeta de los simios* y a quien poco después se haría cargo del maquillaje de *E. T.*, y establecieron un estudio falso al que motejaron de "Studio Six Productions", un guiño al sexteto que se disponían a rescatar. Se instalaron en pleno Hollywood, en una oficina que Michael Douglas acababa de desocupar. Se atendían llamadas y repartieron tarjetas de presentación y avisos publicitarios promocionando el próximo estreno de la película inexistente. Hasta se celebró una fiesta de producción. El gobierno canadiense proveyó de pasaportes y los seis abordaron un vuelo a Suiza, por mera coincidencia en un avión llamado "Aargau".

Studio Six fue tan convincente que, semanas después de finiquitada la operación, siguió recibiendo guiones de cineastas incautos en busca de producción. Sumó 26, uno de ellos de Steven Spielberg[421].

Argo fue galardonada como Mejor Película en 2012. El prestigio de Affleck se encumbró tan alto que se dio el lujo de detener durante cuatro días

la filmación de *Perdida* de David Fincher solo porque se negó a lucir una gorra de los New York Yankees. Él, desde luego, es fan de los Red Sox. Transaron en una gorra de los New York Mets[422].

Damon se volvió también una estrella clase A++. Al cierre de esta edición, figuraba tercero en el *ranking* Forbes de los actores mejor pagados, incluso por sobre su socio Affleck (7°), solo bajo Dwayne Johnson y Jackie Chan. Durante la producción de *Invictus* financió el viaje a Sudáfrica del curso completo de su hija de once años para evitar que perdiera clases. Caro, pero sensato: *Invictus*, una coproducción estadounidense-sudafricana, fue lo más grande que le ocurrió al cine sudafricano en años. Quizás desde *Los Dioses deben estar locos*, aquella memorable comedia de 1980 protagonizada por N!xau ǂToma, un bosquimano que solo había visto a tres blancos en su vida. Claro que el acierto de *Los Dioses Deben Estar Locos* se consiguió con un elenco harto más austero que las excentricidades de Damon. Cuando N!xau recibió su primer pago ($300), ignorante del valor del papel moneda, dejó los billetes por ahí y se los llevó el viento[423].

Los aciertos de los descolgados: El cine independiente

Desde principios de los 90 que los hermanos Coen venían marcando una original huella fílmica. Fue solo por ellos que Bill Murray prestó su voz para *Garfield*. Como si lo persiguiera *Lost in Translation*, fue después de aceptar que se enteró que el libretista era Joel Cohen, no Joel Coen[424].

Barton Fink (1991) ganó las tres principales condecoraciones en Cannes. *Fargo* (1996) recibió también un alud de premios, incluyendo Mejor Guion Original. Parecía absurdo, pues la película informa que es una historia real. No lo es. Ethan Coen se limitó a comentar que “no necesitas contar con una historia real para hacer una película sobre una historia real”. Entre varios otros, obtuvo una nominación a Mejor Montaje para Roderick Jaynes, un hombre cuyo rasgo más distintivo es su inexistencia: fue inventado por los Coen para evitar que su nombre se repitiera una y otra vez en los créditos. Cuando les preguntan por él, dicen que es muy viejo y frágil para asistir a los eventos.

En 1998, los Coen lanzaron *El gran Lebowski*, sobre el Dude, un hombre sin apuro que es confundido con un millonario y busca que lo compensen por su alfombra arruinada. La acción cierra con *Dead Flowers*, de los Rolling

Stones. El dueño de los derechos pedía inalcanzables $150 000, pero todo cambió tras verla. Tan pronto oyó al Dude decir: "Odio a los putos Eagles, maaaan", se puso de pie y les dijo que podrían usar la canción gratis, pues "que se jodan los Eagles".

El gran Lebowski fue estrenada en el Festival de Sundance, la gran fiesta del cine independiente. La crítica fue en su mayoría positiva (a pesar de los 292 "fuck", 161 "dude" y 147 "man") aunque lejos de unánime, y la taquilla no fue bomba alguna. Nadie preveía que alcanzaría estatus de culto.

La actitud despreocupada que irradia Jeffrey Lebowski, el personaje de Jeff Bridges, dio nombre a la religión del Dudeísmo. En Estados Unidos, se ha constituido como La Iglesia del Dude de los Últimos Días, una versión actualizada del Taoísmo, destripada de sus doctrinas metafísicas y médicas. En esencia, el credo predica una actitud ligera ante los problemas y concentrar las energías en los placeres simples de la vida, en contraposición a la consecución de éxito o dinero como camino a la felicidad. En palabras de sus cultores:

> *Ven y únete a la religión de crecimiento más lento del mundo: el Dudeísmo. Una filosofía antigua que predica la no predicación, practica tan poco como sea posible y, sobre todo, ups... perdí el hilo ahí. Pero bueno, si te gustaría encontrar paz en la Tierra y buena voluntad, man, te ayudaremos a empezar. Justo después de una pequeña siesta.*

A diferencia de la Iglesia Maradoniana, esto es más que una humorada. El magisterio oficial señala que "aunque el Dudeísmo hace extenso uso del humor y la sátira, somos totalmente serios en nuestra convicción de que es la religión para su tiempo y lugar". Acumulan unos 450 000 sacerdotes ordenados —aunque las barreras de afiliación no son particularmente altas— y pueden oficiar matrimonios en gran parte de los estados de su país de origen[425].

A esto se suma el Lebowski Fest, un festival anual que congrega a los seguidores —muchos vestidos como los personajes— para una proyección de la cinta, música en vivo y fiestas en torno a una pista de bowling. Además de efectuarse en trece ciudades de Estados Unidos, la celebración de la vida lenta cruzó el Atlántico y acaece también en Londres.

El gran Lebowski ordeñó con eficacia lo modesto de su presupuesto, sí, pero lo que vino el año siguiente hizo explotar la escala.

Un par de recién egresados de cine colgaron afiches en un teatro neoyorquino anunciando la búsqueda de actores para "un largometraje completamente improvisado" filmado en "una locación boscosa".

Una vez seleccionado el elenco, les mintieron. Les dijeron que en 1994 tres estudiantes de cine habían desaparecido en los bosques de Maryland en su intento por filmar una supuesta leyenda local llamada la Bruja Blair, y que las cintas habían sido descubiertas un año después. Patrañas.

Los actores ignoraban casi todo el cronograma, de manera de ser sorprendidos una y otra vez. Tampoco sabían que varios de sus entrevistados eran actores. Las pistas sobre sus siguientes estaciones eran entregadas en cajas de rollos de 35 milímetros con coordenadas para GPS. Se los hizo caminar hasta el cansancio en horario diurno, se los hostigó en el nocturno y la comida era cada día más escasa. Tomó ocho días de filmación y un presupuesto de míseros $60 000. Una de las cámaras fue devuelta para recuperar el dinero.

La campaña promocional se diseñó para embrollar realidad y ficción. Se listó a los actores como "desaparecido" o "fallecido". Para el festival de Sundance, se repartieron volantes que solicitaban cualquier información relativa a su paradero. Además, explotaron el hasta entonces subexplorado poder viral de Internet.

Difuminar la frontera realidad/ficción era jugar con fuego, como demostró en 1980 *Holocausto Caníbal*. La producción anunció el hallazgo de negativos de un equipo que filmaba tribus caníbales del Amazonas. Por contrato, los supuestos fallecidos no podían aparecer en medios masivos por un año. Las escenas sobre la supuesta masacre de la que fueron víctimas gatillaron un juicio por homicidio en Italia. El director tuvo que demostrar que nadie fue empalado. Cuando el resto de los actores apareció en un programa de TV cesaron los cargos[426].

En un país con la tradición judicial de Estados Unidos, las aristas legales no podían ser tomadas a la ligera. Los créditos de *El proyecto de la bruja de Blair* aclaran que es ficción. No bastó. Ciertas personas son inmunes a la evidencia y quieren creer en las cosas que hacen la vida más sabrosa. *El proyecto de la bruja de Blair* recaudó $249 millones. Con 4150 dólares por cada dólar invertido, la relación es 380 veces superior a la de *Titanic*.

Como resultado del furor, la temporada de caza de 1999-2000 en Maryland fue desastrosa: los fanáticos invadieron los bosques para grabar sus propios documentales del estilo. La madre de la actriz principal recibió decenas de cartas de condolencias de parte de almas sensibilizadas con un deceso que nunca existió. La Casa Griggs, el inmueble de dos siglos de antigüedad donde se filmaron las escenas finales, tuvo que ser demolido luego de que docenas

de visitantes se llevaran trozos de suvenir.

Mientras *El proyecto de la bruja de Blair* recolectaba sus frutos los Coen filmaban *¿Dónde estás, hermano?* (2000), una sátira moderna de la *Odisea* protagonizada por George Clooney. Esta vez, lo más celebrado fue la música. La banda sonora ganó un Grammy y llegó al número uno del *ranking Billboard*, venciendo los últimos lanzamientos de Michael Jackson y Mariah Carey. El mérito principal fue de James Carter, un reo de Mississippi, quien en 1959 compuso una canción junto a dos compañeros de reclusión. Los productores de la película lo rastrearon y le llevaron un cheque por $20 000. Carter apenas recordaba la existencia de la pieza, mucho menos la letra[427].

Aunque ya alejados de sus orígenes independientes, los Coen alcanzaron su punto máximo con *Sin lugar para los débiles*, distribuida por Miramax. Para el psicópata, llamaron a Javier Bardem. "No conduzco, hablo mal inglés y odio la violencia", les dijo. "Por eso te queremos", le respondieron. En el papel del sheriff que lo persigue, Tommy Lee Jones (excompañero de habitación de Al Gore[428]). Woody Harrelson sería el cazarrecompensas. Era una elección paradojal. En la novela, ambientada en 1980, el sheriff menciona que "un tiempo atrás en San Antonio dispararon y mataron a un juez federal". En la vida real, un juez federal fue ultimado a balazos el año anterior. ¿El autor? El padre de Harrelson[429].

Sin lugar para los débiles fue electa la Mejor Película de 2007. Los Coen terminaban su transición a la primera línea del *establishment* hollywoodense. Roderick Jaynes junto a ellos.

Dentro de una simulación, La Fuerza es inútil: La Amenaza fantasma *versus* Matrix

Al momento de lanzar *El regreso del Jedi* en 1983, George Lucas llevaba más de diez años dedicado total o parcialmente a *Star Wars*. Ni La Fuerza redimía su agotamiento. Pero el tiempo cura heridas, rencores y extenuación de directores de sagas interestelares. En 1994, entusiasmado con los superpoderes digitales de *Jurassic Park* y otras, se sentó a escribir las precuelas. Armado de la nueva artillería computacional iba a "pensar en una escala mucho más grandiosa y épica, que es lo que yo quería que *Star Wars* fuese".

Para la dirección, se puso en contacto con Ron Howard, Zemeckis y Spielberg. A los tres les intimidó la escala del proyecto. Lucas decidió abandonar su voto de abstinencia en la dirección y tomó la audaz decisión de filmar parte del largometraje con una cámara digital. Poco después anunció que las dos siguientes precuelas prescindirían por completo de 35 milímetros.

Lucas abrió así la huella digital a realizadores de menor peso comercial. La elección del nuevo soporte por parte de la mayor franquicia de la historia ayudó a legitimarlo a ojos del resto. Alexander Sokurov, por ejemplo, utilizó la misma familia de maniobrables cámaras Sony empleada por Lucas para grabar los 90 minutos de la toma única de *El arca rusa*. Se reunió a dos mil actores y tres orquestas, en un día de invierno en San Petesburgo, con apenas cuatro horas de luz. Se debía filmar una sinopsis de 300 años de la historia de la ciudad con *steadicam*, interiores a +23 °C y exteriores a –23 °C, con un traductor que permitiera la comunicación entre el director —quien solo hablaba ruso— y el director de fotografía —quien solo hablaba alemán. Tras tres intentos fallidos, solo quedaba batería para uno más. La gran toma se consiguió con los últimos rayos de sol.

En *La amenaza fantasma*, no quedaba ya ni un vestigio del criterio de 1977 de evitar caras conocidas. Liam Neeson sería uno de los maestros jedi. Sabría cómo representar a un maestro de la lucha cuerpo a cuerpo. De joven, estudiando para profesor, Neeson expulsó de la sala a un alumno de 15 años. El chico lo amenazó con un cuchillo. Neeson lo puñeteó en la cara, fue despedido y acabó en la actuación.

La versión juvenil de Obi-Wan Kenobi sería Ewan McGregor, quien, además de excompañero de piso de Jude Law[430], es sobrino del actor de Wedge Antilles, un compañero piloto de Luke. Por eso el código de piloto del hermano de McGregor en la Real Fuerza Aérea es “Obi Two”. Claro que el papel le impidió a McGregor aceptar la convocatoria de ciertos hermanos Wachowski para protagonizar una bizarra distopía. El cargo de la reina Amidala fue a parar a Natalie Portman, cuya interpretación en *León* de Luc Besson impresionó a Lucas.

Sofia Coppola asumió como una de las sirvientas de Amidala. Otra fue personificada por Keira Knightley, así llamada por la patinadora rusa Kira Ivanova, solo que su madre se equivocó al escribir el nombre en el certificado de nacimiento[431]. En la trama, el personaje de Knightley se hace pasar por el de Portman. Como el maquillaje y vestuario eran idénticos hasta a sus madres les costaba diferenciarlas una vez ataviadas.

El estreno de *La amenaza fantasma* se anunció con triple bombo y cuádruple platillo para mayo de 1999. La asistencia a *Contra el enemigo* subió un 85 %, por fans que pagaban su entrada y dejaban la sala después del tráiler. Portman, eso sí, no pudo asistir a la fiesta del debut. Como si hablar cinco idiomas no fuese ya suficiente trajín neuronal, por entonces estudiaba psicología en Harvard y debía estudiar para sus exámenes. A su debido tiempo, Portman fue coautora de *Frontal Lobe Activation during Object Permanence: Data from Near-Infrared Spectroscopy*[432]. En una escena de *La red social*, se menciona que Mark Zuckeberg era "el mayor suceso en un campus que incluía a 19 premios Nobel, quince ganadores del Pulitzer, dos futuros deportistas olímpicos y una estrella de cine". Esa estrella de cine es Portman.

La amenaza fantasma fue decepcionantemente digital. Neeson llegó a anunciar su retiro, quejándose de que "somos básicamente marionetas". Los computadores permitieron tomas que las maquetas no, pero su huella era aún insufrible. La verosimilitud de la trilogía original se funda en su carácter analógico. Varios colegas de Lucas han comprendido bien la valía de evitar recursos computacionales prematuros. En *Charlie y la fábrica de chocolate*, Tim Burton adiestró 40 ardillas para cascar nueces porque sabía que los computadores no darían el ancho. En *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, Jim Carrey se movía de un lado a otro tan rápido como podía para duplicar al personaje, cambiándose la ropa en cada pasada. Prueba de la fijación de Lucas es que cuando visitó el plató de *Pandillas de Nueva York* le comentó a Scorsese que una ciudad digital habría sido más barata.

Ni siquiera acertaron con los pies de Yoda, que luce tres dedos en lugar de los cuatro de las películas anteriores. Pero lo peor de *La amenaza fantasma* es el bufón ese de Jar Jar Binks. En un momento se evaluó a Michael Jackson, pero al final se priorizó una figura íntegramente digital. Se diseñó como un respiro cómico para atraer niños, inspirado en parte en Tribilín, una genuina afrenta al *ethos* de *Star Wars*.

Con todo, quien peor lo pasó no fue la audiencia. El actor de Anakin Skywalker (luego Darth Vader), de ocho años de edad, decía: "toda mi vida escolar fue de verdad un infierno viviente. (Mis compañeros de escuela) hacían el sonido del sable láser cada vez que me veían". Renunció a la actuación para siempre. De mayor, fue a parar a un recinto penitenciario y luego a un centro psiquiátrico, tras escapar de la policía en una vertiginosa persecución en automóvil.

Vi *La amenaza fantasma* a los 17 años. Desilusionado, una vez que terminó entré al baño del multicine. Revisé mis opciones para maximizar deshonestamente mi boleto y noté que en pocos minutos comenzaba una tal *Matrix*. Pensé sería una burda entrega de acción, pero era eso o nada.

Matrix evaporó cada mala memoria de Jar Jar Binks. De vuelta a casa, ni siquiera recordaba mis 133 minutos frente a lo último de *Star Wars* en 16 años.

¿Cómo ocurrió algo así?

A mediados de los 90, Warner Bros. compró el libreto de *Asesinos* a una pareja de hermanos llamados Larry y Andy Wachowski. Mel Gibson se mostró interesado en dirigir, pero al final priorizó *Corazón valiente*. Richard Donner tomó el guion, aplicó toda clase de reformulaciones y transformó *Asesinos* en un vehículo para obtener dinero de la figura de Sylvester Stallone. Larry comparó el proceso con un aborto, e intentó junto a su hermano remover sus nombres de los créditos. No lo consiguió.

Los Wachowski mostraron a Warner Bros. otro guion. Esta vez, sobre una fantasía al interior de un computador. Era una trama basada en parte en el libro *Simulacros y Simulación* del filósofo Jean Baudrillard.

“El minuto que comencé a leer, quería verlo”, recuerda el productor. “Pero los tipos dijeron ‘y queremos dirigirlo’. Eso va a ser duro”. En lugar de aprobarles el presupuesto, les financió *Bound*, un drama acerca de dos lesbianas que les roban a los gánster. Era un test de $6 millones acerca de sus capacidades cinematográficas. Aprobaron con distinción.

Matrix, desde luego, era otro animal. Se requerían $70 millones. Los Wachowski contrataron a una pareja de ilustradores para producir un guion gráfico de 600 páginas, escena por escena y Warner Bros. dio luz verde. Will Smith, Nicolas Cage, Brad Pitt y Val Kilmer rechazaron el rol de Neo, que al final recayó en la persona de Keanu Reeves. Los hermanos se mostraban escépticos con la elección de Warner Bros. “¿Puede hacer lo que necesitamos?”.

En lo que los Wachowski no estaban dispuestos a transar era en el coreógrafo de lucha. El hongkonés Woo-Ping Yuen entró a su radar con *Puño de leyenda*, un *remake* de *Puños de furia* de Bruce Lee. Yuen, sin mayor interés en participar, demandó un salario exorbitante como una manera de negarse. Para su asombro, los Wachowski accedieron. Exigió entonces lo que concibió como condiciones imposible de satisfacer: absoluto control de las peleas y entrenamiento de cuatro meses para los actores. Accedieron de

nuevo. Yuen terminó por aceptar. Su sello es patente cuando Neo se frota la nariz antes de pelear, un guiño a Bruce Lee.

Como capitán de la nave e instructor de Neo emergió Laurence Fishburne. Él despierta a los prisioneros al mundo real. Lo llamaron Morfeo, el dios de los sueños. Fishburne decía que Morfeo era como Obi-Wan Kenobi y Darth Vader fusionados en uno.

El agente Smith, el incansable persecutor de Neo, fue a parar al angloaustraliano Hugo Weaving, a quien un lustro atrás viéramos emplumado de *drag queen* en *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*. A efectos de que el agente Smith no sonara ni del todo robótico ni del todo humano, Weaving desarrolló un acento neutro y un tono monótono, basado en un locutor meteorológico que solía oír en TV. Tomó también prestado de las voces de los Wachowski, convenientemente graves. Irónicamente, Larry y Andy después cambiaron calzoncillos por calzones y hoy responden a los nombres de Lana y Lilly.

La filmación se inició en marzo de 1998. Reeves tuvo que compatibilizar un duro entrenamiento de artes marciales con la exigencia de bajar siete kilos para dar con un aspecto magro al despertar de la matrix. Eso, además de afeitar cada vello de su cuerpo para la misma escena.

A objeto de bajar costos, la producción se desplazó a Sídney. Una bendición para efectos de clima y arranques incontrolables de bronceado playero, pero menos adecuado para filmar áreas urbanas gastadas e invadidas de grafiti. La producción tuvo que crear esos barrios dilapidados.

Otro reto de filmar en Australia fue la legislación aeronáutica. Preparando la famosa escena del rescate en helicóptero, violaron el espacio aéreo de Sídney y arriesgaron la cancelación de los permisos. La legislación estatal tuvo que ser modificada para dar curso.

Matrix logró la proeza de popularizar una nueva toma, algo que parecía imposible tras más de cien años de cine. Al accionar casi al mismo tiempo un arco de cámaras en torno a un punto es posible desplazar el punto de vista y mantener fijo el objetivo. No fueron los primeros. Un videoclip de The Rolling Stones y un comercial de The Gap ya habían hecho uso de esta técnica. Pero el resultado en *Matrix* es magistral. Se utilizaron 120 cámaras, montañas de paciencia y poder computacional para borrar los aparatos del lado opuesto. Dado que el uso más memorable es en una escena en la que Neo esquiva balas, el concepto más amplio de congelar el tiempo pasó a llamarse “tiempo bala”, hoy marca registrada de Warner Bros.

Tras 118 días de filmación, se dio curso a la postproducción. Las escenas que ocurren al interior de la Matrix se cargaron al verde y se minimizó el azul, como si fueran vistas a través de un monitor de computador de la época. Las del mundo real se cargaron al azul, aun cuando es el color menos abundante en el mundo biológico. La idea es que, de manera inconsciente, te sientas dentro de una pantalla de computador.

Lo más distintivo de la postproducción son los símbolos que fluyen verticalmente por las pantallas de la nave. Son caracteres de los tres sistemas de escritura japoneses. A juzgar por la trama y la influencia de Baudrillard, se podría suponer que esconden reflexiones de Nietzsche o versículos del Apocalipsis. No. Son recetas de sushi que el diseñador de producción escaneó del recetario de su esposa[433].

Matrix se estrenó en marzo de 1999. Fue mucho más que el desquite de *La amenaza fantasma* de un adolescente. Así lo entendieron la Academia, que la galardonó con cuatro Óscar en las categorías técnicas, y Tarantino, quien fichó a Woo-Ping Yuen para las peleas de *Kill Bill*. Menos halagado estaba Baudrillard, cuya frase "desierto de lo real" es mencionada y cuyo libro es visible en una escena. El filósofo acusó una intolerable distorsión de su obra: "*Matrix* es seguramente el tipo de película acerca de la Matrix que la Matrix habría sido capaz de producir".

La noción de que vivimos en una simulación sin que seamos conscientes de ello ha traspasado perturbadoramente las fronteras de la ficción. A varios perpetradores de crímenes se les ha declarado demencia y han eludido el castigo en virtud de este subterfugio[434]. Entre litigadores se la conoce como la "defensa Matrix". (No confundir con la "defensa Chewbacca", que consiste en confundir al jurado en lugar de refutar al adversario. Recibe su nombre de un capítulo de *South Park* en el que se satiriza la defensa de O. J. Simpson afirmando erróneamente que Chewbacca vive en la Luna de Endor).

Tras *Matrix*, Reeves pasó por un periodo algo más infausto. No planeaba tomar parte en *The Watcher*, pero un asistente falsificó su firma y prefirió cumplir en lugar de dar curso a la batalla legal[435]. Pero, para beneplácito de su contador, *Matrix* originó dos secuelas. Reeves aprendió otras 200 movidas de artes marciales y en breve volvió a calzar la capa de Neo. Las cintas se filmaron de modo simultáneo en Sídney. La primera de ellas, *Matrix recargado*, capturó el récord de destrucción de autos (300), corona que retuvo hasta que *Transfomers 3* pulverizó 532 máquinas en 2011. Puro cine arte.

Aunque de despampanante espectacularidad visual, carecían del chocante

giro con que descoloca la primera. En lo personal, lo más memorable de *Matrix recargado* fue presenciarla en un cine indio, ventiladores y vendedores ambulantes inclusive, donde aprendí que la distancia que nos separa de los actores no es impedimento para vitorear de pie las peleas en pantalla.

Para sorpresa general, *Matrix recargado* fue batido en la taquilla por *Todopoderoso*, estrenada casi en simultáneo, una liviana comedia en la que Jim Carrey obtiene durante una semana los poderes de Dios (Morgan Freeman). Sin imaginar el arrastre que alcanzaría la película, el número 776 2323 se fijó como el teléfono de Dios. Los dueños de esa línea fueron inundados de llamadas de graciosos en busca de intercesión de lo alto. Es por casos como estos que la autoridad norteamericana ha reservado los números telefónicos entre 555 0100 y 555 0199 para obras de ficción[436].

El milenio no acabó con *Matrix*. Así como en 1939 los astros del cine palomitero se alinearon con *Lo que el viento se llevó*, *El mago de Oz* y *La diligencia*; en 1999 los que se confabularon fueron los astros del cine disruptivo: *Matrix*, *El gran Lebowski*, *Blair Witch Project*, *Magnolia*, *Todo sobre mi madre*, *¿Quieres ser John Malkovich?*, *Ojos bien cerrados*, *Belleza americana* y, para muchos la más notable, *El club de la pelea*.

Un fin de semana de camping, el escritor Chuck Palahniuk se quejó ante sus vecinos de carpa por el volumen de su radio. El altercado escaló y los tipos lo apalearon. Para su estupefacción, de vuelta en la oficina el lunes nadie le preguntó por sus visibles moretones y heridas. Solo escuchó los predecibles lugares comunes, tales como: “¿qué tal tu fin de semana?”. Palahniuk advirtió con fascinación que a ninguno de sus compañeros le interesaba conectar a nivel personal. Fue la génesis de su novela *El club de la pelea*.

David Fincher la llevó a la pantalla. Sus pilares dramáticos serían Edward Norton y Brad Pitt. Este último, el mayor sex symbol masculino de fin de siglo, recibió un pago siete veces superior al de Norton. Lejos quedaban los días en que Pitt se desempeñaba conduciendo limosinas para desnudistas, transportando refrigeradores y disfrazándose de pollo gigante para restaurantes El Pollo Loco[437]. Ambos tomaron lecciones de fabricación de jabón, boxeo, lucha y taekwondo (un deporte que supervisaba la World Taekwondo Federation, representada por su logo WTF[438]). Pitt, como Robert De Niro en *El cabo del miedo*, visitó un dentista para astillar sus dientes frontales.

Fincher hizo una decidida apuesta por el realismo. Grabó doce veces a un doble rodando por las escaleras (seleccionó la primera). En otro punto, instruyó a Norton a golpear de verdad a Pitt en la oreja. Es visible como Norton se aguanta la risa. Al menos pudo contenerla: la vibración de la cámara visible en la escena en que se moja a un sacerdote es fruto de un camarógrafo que no pudo aguantar las carcajadas.

(Pitt ha recibido más embates en la vida de lo que su reputación podría sugerir: interpretando a Aquiles en *Troya* sufrió una lesión, de entre todos los lugares posibles, en un tendón de Aquiles[439]. Además, padece de prosopagnosia, una condición que le dificulta recordar las caras, incluyendo la propia).

La aspereza de *El club de la pelea* no se circunscribió a los combos. Una línea de Helena Bonham Carter era "quiero tener tu aborto" hasta que fue vetada por 20th Century Fox. Fincher acordó sustituir la frase a condición de que no hubiese derecho a réplica. El reemplazo fue "no me habían follado así desde primaria". La encargada del estudio lo detestó aún más, pero tuvo que morderse la lengua.

El club de la pelea polarizó a la crítica y se volvió de culto. Fincher alimentó esa hoguera asegurando que escondió una taza de Starbucks en cada escena (la fanaticada los sigue buscando). Entre las consecuencias menos felices del renombre se cuenta la ocurrida en un jardín infantil de Virginia. Dos educadoras de párvulos fueron sentenciadas a tres años de prisión por organizar un club de lucha entre los pequeños inspirado en la película[440].

Tan pronto terminó con *El club de la pelea* Pitt se acercó a Guy Ritchie. El actor adoraba *Juegos, trampas y dos armas humeantes* y anhelaba ser parte de *Snatch*, el próximo proyecto del británico. Sin embargo, Pitt no pudo dominar el acento londinense. Ritchie le asignó el rol del gitano Mickey, un personaje creado en son de venganza. Tras el debut de *Juegos, trampas y dos armas humeantes,* los críticos se quejaron de lo enmarañado de la locución. Esta vez, decidió Ritchie, habría un sujeto cuya pronunciación ni siquiera los otros personajes podrían captar. Por lo visto, más simple de recrear que un genuino acento de Londres.

La competencia de la animación se anima: Pixar y DreamWorks

En 1984, John Lasseter estaba devastado. Despedido de Disney por la

payasada esa de incluir efectos digitales, para él no parecía existir otra compañía que valiera la pena. Pero extraños son los caminos de la animación. En una conferencia de gráfica computacional conoció a Ed Catmull, de la División de Computación de Lucasfilm, responsable de los efectos digitales de *Star Trek II: la ira de Khan*. No pudo reunir el valor para revelar su despido. Informó que por ahora no había encargos de parte de Disney, y que su cortometraje estaba "archivado". Esa misma tarde, Catmull habló por teléfono con Alvy Ray Smith, también de Lucasfilm. Smith le dijo que colgara y que contratara a Lasseter en el acto. Catmulll no estaba autorizado para reclutar animadores, así que lo inscribió como "diseñador de interfaz". Nadie sabía qué era eso, pero nadie lo cuestionaba tampoco.

En Lucasfilm, Lasseter aprendió de software y enseñó de cinematografía. El plan inicial era generar un corto con fondo digital. Al final, se hizo digital de cabo a rabo. En vista del vertiginoso progreso en la potencia de los procesadores, el futuro se veía promisorio. Pese a ello, Lucas vendió la división, ya renombrada como Pixar. Su divorcio de Marcia y los cambios en las condiciones de la licencia de *Star Wars* que trajo consigo *El regreso del Jedi* trastocaron sus prioridades. ¿El comprador? Steve Jobs, recién cesado de sus funciones en Apple. Jobs pagó $5 millones y añadió otro tanto como capital para la compañía.

Lasseter se abocó a cortos diseñados para lucir el arsenal digital. *Tin Toy* (1988) es el relato desde la perspectiva de un muñeco, fruto de su adoración por los juguetes clásicos. *Tin Toy* fue el primer Mejor Cortometraje Animado digital. Jeffrey Katzenberg intentó recuperar a Lasseter para el estudio del ratón. "Puedo ir a Disney y ser director", le dijo a Catmull, "o quedarme aquí y hacer historia".

Katzenberg propuso una coproducción para el largometraje que Pixar venía empollando. En Pixar temían trabajar con él. Su fama lo precedía. "Todos piensan que soy un tirano", les comentó en una reunión, "Soy un tirano. Pero por lo general acierto". A Lasseter le dijo: "John, dado que no vendrás a trabajar para mí, te voy a hacer trabajar de este modo". Pixar, al borde la bancarrota, estaba en mala posición para negociar. En virtud del acuerdo Disney sería el dueño de la película y de los personajes, y le pagaría a Pixar el 12,5 % de los ingresos por boletería.

Toy Story, llamaron al proyecto, perseverando en la línea de los juguetes. Era una decisión de orden más tecnológico que argumental. Las superficies homogéneas exigen menos realismo que los humanos (que apenas se

muestran) y prescinden de la dificultad de animar cabello (es la misma razón por la que Mario Bros lleva una gorra). De hecho, Lotso, un gran oso rosado, iba a jugar un rol importante pero el desafío del pelaje probó ser demasiado enmarañado y solo aparece en una repisa lejana. Recién en *Toy Story 3* (2010) apareció en gloria y majestad. También se minimizaría la aparición de líquidos y explosiones. Ya habría tiempo de madurar la tecnología y abordar esos retos.

Como *Star Wars*, el guion experimentó una seguidilla de cambios. En algún punto, bajo la influencia de Katzenberg, Woody era un villano que abusaba de los otros juguetes, que acaban por rebelarse en su contra. En medio del desarrollo aterrizó *Jurassic Park* y añadieron un tiranosaurio para hacer frente al frenesí por los reptiles del pasado. De acompañante para el vaquero Woody, Lasseter buscaba algo en la línea de los juguetes G. I. Joe. Planearon incluir uno, pero Hasbro les negó el permiso al enterarse de que sería pulverizado por un niño de instintos psicopáticos. Decantaron por un astronauta. Lo iban a llamar Lunar Larry, pero en definitiva optaron por Buzz Lightyear, una referencia a Buzz Aldrin, de la tripulación del Apolo 11 (casualmente hijo de una mujer de apellido Moon[441] [442]), en cuyos trajes espaciales se inspiró el diseño.

El trabajo se inició con 24 personas. Al mismo tiempo, 800 transpiraban tras los pinceles de *El rey león*. Los primeros 30 segundos de muestra se presentaron a Disney en junio de 1992. Lasseter se jactaba de atributos inasibles para la animación convencional, como los reflejos en el casco de Buzz.

El inconveniente era que Katzenberg insistía en meter sus pezuñas en el guion. En noviembre de 1993 se presentó la primera mitad. Fue un desastre. “Estaba llena de los personajes más infelices y malvados que había visto en mi vida”, en palabras de Lasseter. Tom Hanks comentó mientras grababa la voz de Woody que el personaje era “un imbécil”. Katzenberg pidió la opinión de uno de los productores de Disney. Le respondió que, a su juicio, el problema era que ya no era la película de Lasseter. Katzenberg ordenó detener la producción. Steve Jobs intercedió y la mantuvo viva con plata de su bolsillo.

Transcurridos tres meses, Katzenberg aprobó el reinicio de las faenas y un nuevo enfoque para el guion. El equipo aumentó a 110 personas y Jobs se ensartó en una agria disputa con Disney por la responsabilidad del aumento de costos. Se alcanzó un rendimiento máximo de 3,5 minutos de animación

por semana.

La extensión complejizó además la logística para Tom Hanks, averso a contaminar con comedias sus roles dramáticos en *Filadelfia* (1993) y *Forrest Gump* (1994). Bajó casi 14 kilos para dar cuerpo al abogado homosexual que muere de SIDA en *Filadelfia*. Muerto de hambre, salivaba observando a su coestrella, Denzel Washington, comiendo barras de chocolate para ganar los kilos extra que les fueron encomendados. Compensó las penurias con Mejor Actor. En su discurso, Hanks agradeció a su profesor de teatro en el colegio, "de los gays más destacados de Estados Unidos". Él había revelado su orientación sexual hacía pocas semanas a propósito de la película. La alocución de Hanks originó la trama de *In & Out* (1997), que incluye un famoso beso de doce segundos entre Kevin Kline y Tom Selleck. Y dirigida por Frank Oz, como si prestar la voz para Yoda y la Chancha Piggy no bastara.

Por fortuna, Hanks logró hacer caber todo en su agenda y *Toy Story* entró a postproducción. Sincronizar voces con bocas y expresiones faciales tomaba a cada animador una semana para cada ocho segundos (así y todo hay quienes no les importa ver estas películas dobladas). La renderización demandó cientos de computadores en paralelo, que acumularon 91 años-máquina de procesamiento[443]. Los efectos de sonido fueron mezclados con la música en Skywalker Sound, la división de sonido de George Lucas.

Para el verano de 1994 la tarea estaba casi terminada. Mientras se daban los últimos retoques, Lasseter, junto a los guionistas Andrew Stanton, Joe Ranft y Pete Docter, almorzaban en el Hidden City Café, a pocas cuadras de las oficinas. Ignoraban qué le deparaba a *Toy Story*, pero una cosa era clara: no habría porvenir sin ideas con qué poblarlo. En ese almuerzo, sobre un puñado de servilletas, bocetearon las aventuras de una tropa de insectos, de una corporación de monstruos, de un pez que busca a sus padres y de un solitario robot que limpia la Tierra en un futuro distópico.

Lasseter rebosaba de optimismo. En el aún estrecho mundo de la ficción por computadora, decía que *Toy Story* sería para la animación digital lo que *Star Wars* fue para las películas sobre el espacio.

Disney organizó el estreno de *Toy Story* con miembros del circuito del cine. En lugar de asistir, Steve Jobs organizó su propio estreno la noche siguiente, e invitó a personalidades de la industria tecnológica. Distinta clientela, mismo grado de embeleso. *Toy Story* fue el primer largometraje animado en postular a Mejor Guion, ya sea adaptado u original. La marca "Pixar" se transformó

casi de la noche a la mañana en un talismán, a su tiempo casi tan poderoso como "Disney". Dos aficionados quedaron tan cautivados con *Toy Story* que dedicaron dos años a elaborar un meticuloso *remake*, escena por escena, utilizando marionetas reales.

De acuerdo a la hoja de ruta trazada en aquel almuerzo legendario, seguía *Bichos*, agendada para 1998. La trama versaba sobre una joven hormiga macho, más bien excéntrica, que salva a su sociedad y gana el corazón de la princesa. Con personajes provistos de exoesqueletos lisos, las imágenes serían todavía piadosas con los recursos computacionales de la época.

En el intertanto, DreamWorks, el recién llegado, venía haciéndose un nombre a toda velocidad, con filmes como *El pacificador* (1997) y *Amistad* (1997). A partir de 1999 logró tres Mejor Película seguidos, por *Belleza americana*, *Una mente brillante* y *Gladiador* (la Academia la absolvió del tanque de gas visible en pleno Coliseo). Russell Crowe, de hecho, adquirió tal fama con su rol en *Gladiador* que para Al Qaeda se volvió un apetitoso blanco y el FBI lo escoltó por dos años sin explicarle de la amenaza. Y, como la ambición de Katzenberg no conoce límites y Spielberg es una locomotora audiovisual, el nuevo estudio se inmiscuyó también en la animación. Atrajeron a su seno a los ilustradores de Amblin y se arrojaron a menear pixeles.

Con *Bichos* ya bien avanzada, en Pixar se enteraron de la existencia de *Antz*, la ópera prima de DreamWorks Animation. La trama versa, no sé si le suena, sobre una joven hormiga macho, más bien excéntrica, que salva a su sociedad y gana el corazón de la princesa. Lasseter y Jobs estaban convencidos de que Katzenberg los había plagiado. Parte de la postproducción de *Toy Story* se hizo en Universal, sede de las oficinas de DreamWorks. Lasseter y Stanton visitaron a Katzenberg y compartieron los pormenores de *Bichos*. "Jeffrey (Katzenberg) me preguntaba a menudo por la fecha de lanzamiento", recordaría Lasseter después, "debí preocuparme".

Antz pisó el acelerador y asomó en cines en septiembre de 1998, con voces de Woody Allen y Sylvester Stallone, batiendo por dos meses a *Bichos*. Se le adelantó incluso a *El príncipe de Egipto*, un largometraje de animación tradicional del propio DreamWorks programado con anterioridad. Lasseter declaró que si DreamWorks hubiese elegido cualquier tema que no fueran insectos, habría cerrado las oficinas de Pixar por un día para que todos los empleados fueran a verla. En lugar de eso, nunca la ha visto. "Los chicos malos rara vez ganan", proclamó Jobs, a lo que el gerente de *marketing* de

DreamWorks respondió: “Steve Jobs debiera tomar pastillas”. Las boleterías, al menos, le dieron la razón: *Bichos* más que duplicó la recaudación de *Antz*.

Pixar siguió adelante con *Toy Story 2* (1999), ya menos tacaña con la presencia de humanos. En un momento, el 90 % del film fue borrado por accidente. Por fortuna, una empleada guardaba una copia, obtenida sin permiso para trabajar desde la casa y cuidar a su hija recién nacida. Solo se perdió una semana de trabajo. Aunque se planteó en un inicio como una entrega solo para video, el guion resultó tan atractivo que ganó su espacio en la pantalla grande.

Tocaba *Monsters, Inc*. Para la voz de Sully, el monstruo principal, la primera opción era Bill Murray. El año anterior, el actor había reemplazado a sus agentes por una línea 800 sin costo, en la que se debe dejar un mensaje. Incapaces de contactarlo, tomaron su silencio por un no y John Goodman tomó su lugar. Es solo uno de los varios roles que Murray ha despilfarrado de esta manera: *Iron Man*, *Bad Santa*, *Una historia de Brooklyn*, etc. Lasseter telefoneó a Billy Crystal para el secuaz de Sully. El actor aún mordía el arrepentimiento de haber rechazado Buzz Lightyear, a su juicio el mayor error de su carrera. Contestó su mujer. “John Lasseter quiere hablar contigo”, le dijo. Crystal tomó el teléfono y antes de decir aló respondió: “Sí”.

Monsters, Inc. (2001) trata de monstruos que aterrorizan niños y generan con sus gritos la energía que alimenta a Monstrópolis (en la ciudad se puede ver el Hidden City Café, sede del famoso almuerzo). Sully, el campeón de estas artes, es una bestia peluda con contextura de ropero. Tan peluda, de hecho, que, debido a sus 2 320 413 cabellos, cada uno de sus fotogramas tomó unas once horas de renderización. Un día laboral cualquiera, a Sully se le escapa Boo, una humana de tres años de edad. En la vida real, voceada por una niña de la misma edad a quien no había cómo mantener quieta. La seguían a donde fuera que se moviera con un micrófono, registrando todo lo que emergía de su boca.

DreamWorks Animation, a su turno, dio tumbos con *El camino a El Dorado*, pero recuperó su estrella con *Pollitos en fuga* un largometraje en *stop motion*. El mismo año de *Monsters, Inc.*, dio su mejor golpe de animación con *Shrek*, una parodia a los cuentos de hadas. Los más sorprendidos eran los del propio DreamWorks. Era considerada la alternativa de bajo presupuesto conocida como “El Gulag”, pues los animadores que no estaban a la altura de *El príncipe de Egipto* eran enviados a “los calabozos” de *Shrek*. Tan bien le fue que *Donkey Xote*, una coproducción animada italo-

española, promocionaba el DVD con la leyenda “de los productores que VIERON *Shrek*”. Al menos parte del mérito recae en Mike Myers, la voz del ogro. Grabó todos sus diálogos con entonación canadiense, pero al enterarse del habla de clase alta inglesa del villano Lord Farquaad decidió regrabar todo con acento de clase trabajadora escocesa. Un tercio de las escenas ya estaban animadas, por lo que Katzenberg cifró el costo de la adaptación en $4 o 5 millones, un 10 % del presupuesto total.

Shrek se transformó en una franquicia que lleva ya cinco entregas. Esto dio pie a la “Ley de Shrek”: pese al aumento de potencia de los procesadores, las horas de renderización se duplican con cada secuela, debido a la incorporación de modelos cada vez más sofisticados. *Shrek* tomó cerca de cinco millones de horas de renderización, *Shrek 2*, más de 10 millones; *Shrek tercero*, más de 20 millones; *Shrek Forever After* en 3D, más de 50 millones; *El gato con botas*, 63 millones.

Sin decir agua va, en 2002 ingresó un cuarto actor principal, Blue Sky Studios, que presentó en sociedad *La era del hielo*. Parte del elenco posterior incluyó a Rebel Wilson, una actriz australiana que ha hecho de su sobrepeso una marca y que optó por la actuación luego de que contrajera malaria. En pleno estado febril alucinó que ganaba un Óscar[444].

Pixar siguió adelante con *Buscando a Nemo* (2003), sobre un pez payaso viudo que busca a su hijo perdido. Comprensiblemente, prefirieron no apuntar a la precisión biológica. En la vida real, cuando muere la hembra dominante del pez payaso el primer macho en la jerarquía se vuelve hembra dominante. El segundo macho en la línea asume de macho dominante y se aparea con la nueva hembra[445]. Habría sido más bien chocante para los peques observar al padre de Nemo transformarse en su madre y aparearse con los galanes del vecindario.

“Está okey, pero ni cerca de lo bueno de sus películas previas”, anunció el CEO de Disney al directorio tras ver una versión preliminar. “Por supuesto, ellos creen que es genial”. El pueblo opinó que sí. *Buscando a Nemo* sobrepasó el reinado de nueve años de *El rey león* como la animación más taquillera —hasta que la superó *Shrek 2*— y es hasta hoy el DVD de mejor venta de la historia.

Pixar siguió con *Los increíbles* (2004), que Brad Bird escribió, dirigió y, en parte, vocalizó: leyó los diálogos de la modista de superhéroes solo para llevar adelante los ensayos preliminares y el equipo de producción no pudo pensar en ninguna actriz más idónea que él. El año entrante, DreamWorks

asestó una nueva victoria con *Madagascar*, hoy convertido en tetralogía.

Disney comprendió para donde soplaban los vientos. En 2006, compró Pixar por $7,4 miles de millones. Lasseter saboreó una dulce revancha: recibió un bono de $5 millones solo por firmar, un salario de $2,5 millones y el control de todos los proyectos de animación de Disney. De un plumazo, Steve Jobs se transformó en el principal accionista de Disney, con un 7 %.

Bajo el paraguas de Mickey y sus amigos se lanzó *Cars* (2006). A modo de triste ironía, Joe Ranft, coguionista y codirector, murió en un accidente automovilístico en medio de la producción. Continuaron con *Ratatouille* (2007), sobre un ratón amante de la alta cocina. Como contenía un montón de secuencias húmedas, el coordinador de sombreado se arrojó a una piscina vestido de chef, delantal y todo, para verificar qué partes del traje se pegan al cuerpo y cuáles se vuelven traslúcidas.

WALL-E se lanzó el 2008. Era tal el prestigio de marca que Pixar se dio el lujo de prescindir de todo diálogo durante los primeros 22 minutos. A lo largo de un año y medio, el director Andrew Stanton y su equipo vieron durante los almuerzos cada uno de los cortometrajes y largometrajes de Chaplin y Buster Keaton, de manera de familiarizarse con el arte de la pantomima. Cuando se oyen por fin las primeras líneas, son unas pocas sílabas sueltas entre *WALL-E*, un destartalado robot que asea nuestro planeta, y EVA, una reluciente robotina que recuerda a los productos de Apple. Esto último no es casual. EVA fue codiseñada por sir Jonathan Ive, vicepresidente de diseño industrial de Apple y autor principal de, entre otros, el iPod, el iPhone y el iPad. Por eso *WALL-E* ve su película favorita en un iPod y por eso la notificación del término de su recarga solar es lo que sonaba al iniciar los computadores Apple de mediados de los 90[446]. Esos sonidos corrieron por cuenta del eminente Ben Burtt. Tras terminar su trabajo en *Star Wars: Episodio III: La venganza de los Sith*, Burtt informó que nunca volvería a trabajar en un film que involucrara robots. Reculó un santiamén más tarde, ante la trama refrescante de *WALL-E*.

Las referencias a Apple son típicas del estilo de Pixar. El código A-113 se repite en patentes y máquinas en casi cada película, porque A-113 era la sala de diseño gráfico y animación de personajes en el California Institute of the Arts, donde estudiaron Lasseter y Brad Bird[447]. La camioneta Toyota modelo 1978 de la pizzería de *Toy Story* ha aparecido en casi todas las entregas posteriores[448]. Pixar suele además adelantar en forma subrepticia personajes de la producción siguiente. En *Buscando a Nemo* el niño en la sala de espera

del dentista lee un cómic de *Mr. Incredible* y circula una versión no antropomorfizada de Luigi de *Cars*[449]. Estas referencias cruzadas han dado origen a la llamada “Teoría del Universo Pixar”, que postula que todas sus creaciones tienen lugar en el mismo espacio, con características compartidas y misma lógica interna.

Tres semanas antes de *WALL-E*, DreamWorks disparó con otro de sus aciertos, *Kung Fu Panda*. Incluso en China, que entonces aceptaba un máximo de 34 películas de Hollywood por año (hoy 38), *Kung Fu Panda* fue tan bien recibida que gatilló un debate respecto a por qué los occidentales creaban mejores cintas sobre la cultura china que ellos mismos.

A la hora de las voces, DreamWorks lanzó toda la carne a la parrilla. El panda sería Jack Black, un hombre tan compenetrado con la fantasía que de niño se adosaba alambres en las mangas para que sus compañeros lo tomaran por hombre biónico. El viejo maestro de kung fu es Dustin Hoffman. La tigresa, Angelina Jolie, felizmente superada de sus impulsos suicidas. Jolie había contratado a un sicario para matarla y, si no es porque el tipo la persuadió de pensarlo un mes, nunca la habríamos oído en *Kung Fu Panda*[450].

Pixar avanzó con *Up* en 2009. El año siguiente, *Toy Story 3*. Curiosamente, de entre la montonera de bebés que audicionaron para la única línea de diálogo del personaje Bebote, se impuso uno llamado Woody. *Toy Story 3* ganó dos estatuillas, anunciadas por James Franco, quien esa noche figuraba también nominado para Mejor Actor por *127 horas*. Una experiencia dulce y agraz. Franco había obtenido una D en actuación en la Universidad de Nueva York por faltar a demasiadas clases para filmar esa cinta[451].

DreamWorks inició la serie de *Cómo entrenar a tu dragón* ese mismo 2010. El movido año vio además llegar a un quinto actor principal, Illumination Entertainment, filial de Universal, que sorprendió al mundo con *Mi villano favorito* y sus hilarantes minions. Dos años después crearon *Lorax*, basado en un libro de Dr. Seuss (autor también de *Huevos verdes con jamón*, el cuarto libro infantil en inglés más vendido, que solo utiliza 50 palabras diferentes[452]). Danny DeVito dio la voz al Lorax en inglés, castellano, alemán, italiano y ruso. En menos de una década, Illumination Entertainment posicionó tres de sus películas entre las diez más vistas de la categoría animadas.

La batalla por la audiencia se ha intensificado con los años. Si hasta el 2010, ninguna película había superado la barrera de los $ mil millones, desde entonces la marca ha sido rebasada seis veces. La plusmarca vigente es de

Frozen (2013), de Disney, sobre una reina llamada Elsa que por accidente instaura un invierno eterno en sus dominios. Elsa iba a ser la villana, pero a los productores les gustó tanto *Let It Go* como himno al empoderamiento que modificaron la trama para hacerla caber. Todo sazonado por un mono de nieve animado, que en un punto realiza una danza con gaviotas que emula el baile con los pingüinos de *Mary Poppins*.

Disney logró resultados menos espectaculares con la ficción polinésica *Moana* (2016) (*Oceania* en Italia, para que nadie la confunda con la actriz porno Moana Pozzi), en la que una isleña lucha contra la maldición de un semidiós. En Disney, desde luego, prefirieron omitir la versión original de la mitología Maorí: Maui se transforma en gusano y entra en la vagina de una diosa mientras ella duerme, con el objetivo de revertir la trayectoria del nacimiento y alcanzar la inmortalidad. Un ave se ríe ante todo esto, la diosa despierta y tritura a Maui con los dientes de obsidiana con los que viene equipada su vagina de diosa.

Lo último de Pixar es *Coco*, una producción para la cual intentaron registrar la marca "Día de los muertos", un festivo mexicano precedido por siglos de tradición religiosa. Cosas que ocurren cuando se es adquirido por el codicioso Disney, el mismo estudio que trató de registrar la marca "SEAL Team 6" el día después de que dicho equipo dio muerte a Osama bin Laden, y que demandó a tres guarderías infantiles por uso no autorizado de sus personajes en los murales.

CAPÍTULO 13
LOS 2000

Y un anillo para gobernarlos a todos: *El señor de los anillos*

A inicios de los 30, un profesor de filología en Oxford corregía exámenes de literatura inglesa. En uno de ellos, vio una respuesta en blanco. En un arrebato de intuición, sin comprender del todo qué maquinaba su cerebro, escribió "en un agujero en el suelo vivía un hobbit"[453]. Cualquier otro habría adjudicado la palabra al azar del entramado neuronal, pero no un filólogo. Etimologizó la expresión al hipotético inglés arcaico *hol-bytla*, "constructor de agujeros". Hobbit se convirtió así en quizás la única palabra que nació antes que su etimología.

La frase dio paso a una novela, cuyo primer manuscrito circuló con amigos a fines de 1932, entre ellos C. S. Lewis, y que en 1936 llegó a manos George Allen & Unwin. A modo de test, el editor se lo entregó a su hijo de diez años, Rayner Unwin. La evaluación del niño finaliza así: "este libro, con la ayuda de mapas, no necesita ilustraciones. Es bueno y debiera atraer a todos los niños de entre cinco y nueve años". Se publicó el año siguiente como *El hobbit*. De paso, inventó el concepto de "orco" y popularizó el plural de *dwarf* como *dwarves* (justo a tiempo para contradecir a *Blancanieves*, estrenada exactamente tres meses después, que cita el tradicional *dwarfs*). La historia iba a demostrar que el rango etario resultaría ligeramente más amplio que el predicho por Rayner.

Los resultados de *El hobbit* animaron a los editores a ir por más. John Ronald Reuel Tolkien acometió el desafío advirtiendo que escribía lento. Durante la Segunda Guerra le enviaba capítulos a su hijo, apostado en Sudáfrica junto a la Real Fuerza Aérea. El manuscrito ofrecía espacio para desplegar las lenguas élficas y la mitología asociada que venía creando desde 1917.

La empresa tardó doce años. En 1950 le escribió al editor: “mi trabajo se me ha escapado de control y he producido un monstruo: un inmensamente largo, complejo, más bien amargo y aterrador romance, del todo inapropiado para niños (si acaso apto para cualquiera)”[454].

Tolkien evaluaba la idea de una duología: un volumen para *El señor de los anillos*, de casi 1500 páginas, y otro para *El Silmarillion*. En George Allen & Unwin no estaban dispuestos y Tolkien ofreció el texto a Collins (hoy HarperCollins). *El señor de los anillos*, le dijeron, “pedía urgentemente ser recortado”. Sin acuerdo, Tolkien retornó a George Allen & Unwin. En disposición mendicante, temeroso de que sus denuedos nunca vieran la luz del día, escribió que “consideraría con alegría la publicación de cualquier parte de este asunto”.

El otrora mocoso Rayner Unwin era ahora miembro del staff de la editorial y recibió el texto. Informó que ameritaba ser publicado, pero que estimaba que perderían unas £1000 en el proceso. Su padre le respondió: “si crees que es el trabajo de un genio, entonces puedes perder £1000”. A objeto de bajar los costos y de facilitar su comercialización, lo dividieron en tres volúmenes. El primero de ellos llegó a las vitrinas en julio de 1954. Se imprimieron 3 000 copias. Cuento corto: la trilogía es hoy la tercera novela más popular, solo tras *El Quijote* e *Historia de dos ciudades*, con la diferencia de que aquellas fueron publicadas 350 y 96 años antes.

El primer intento de adaptarla al cine data de 1957. Forrest J. Ackerman, representante de luminarias de la talla de Ray Bradbury e Isaac Asimov, fue el primero en plantear una variante animada, mas no hubo interés de los grandes estudios. En 1967, precedido por la taquilla de las cintas *A Hard Day’s Night*, *Help!* y *Yellow Submarine*, John Lennon propuso poner manos a la obra. McCartney sería Frodo; Harrison sería Gandalf; Starr sería Sam y Lennon, si acaso puede creerlo, Gollum. Twiggy, la primera supermodelo, vestiría las faldas de Galadriel. Los Beatles le ofrecieron a Kubrick la silla de director. El director, abrumado por la inmensidad del material, declinó. De cualquier modo, a Tolkien no le agradaba la idea y extinguió el proyecto. Sabemos por una de sus cartas que odiaba la música del cuarteto, aunque bien pudo influir en él, un devoto católico, la hostilidad de Lennon hacia el cristianismo. Pocos meses atrás el cantautor había pronunciado su célebre “somos más populares que Jesús”, y que “sus discípulos eran toscos y ordinarios”. Peter Jackson comentó que probablemente algunas buenas canciones hubiesen salido de esa banda sonora.

En 1968, el escritor vendió los derechos a United Artists, previniendo: “veto cualquier cosa hecha o influenciada por los estudios Disney (por todos cuyos trabajos siento el más sincero odio)”. En los 30 había asistido junto a C. S. Lewis a presenciar *Blancanieves* y llamó las obras de Disney “vulgares” y “asquerosas”. Una década después, United Artists distribuyó una versión animada que abarcaba el primer volumen y la mitad del segundo, con Anthony Daniels (C-3PO) en la voz de Legolas. Una producción inconclusa y más bien modesta, de $4 millones, pero que permitió a un joven Peter Jackson advertir la obra de Tolkien. En 1995, Jackson terminaba una comedia de horror protagonizada por Michael J. Fox cuando volvió sus ojos a la Tierra Media. “¿Por qué nadie más parece estar haciendo algo al respecto?”, se preguntaba. *Jurassic Park* acababa de demostrar al mundo lo que los tarros son capaces de lograr.

Jackson se alió con Miramax para negociar los derechos de la novela y escribió un libreto junto a su esposa y otros colaboradores. Acordaron dos películas con un presupuesto de $75 millones. Un productor veterano viajó a Nueva Zelanda, la locación planeada y estimó que el proyecto rondaría los $150 millones. Resolvieron aplicar poder de síntesis y aglutinar las dos entregas en una. No habría Abismo de Helm ni Saruman; Rohan y Gondor estaban fusionados; y Éowyn era la hermana de Boromir. Un tolkienicidio que Jackson rechazó.

El director concertó una reunión con ejecutivos de New Line Cinema. Para su asombro, le preguntaron por qué proyectaba solo dos cintas si los libros eran tres. Jackson y compañía se enclaustraron de nuevo a adaptar el guion hasta que salió humo blanco. Más de un año antes del rodaje, en paralelo al casting, se edificó Hobbiton de modo que luciera “vivido”. Ovejas mantenían la hierba del largo que, suponemos, agradaría a Bilbo Bolsón.

Uno de los personajes centrales es Aragorn, hijo de Arathorn, heredero de Isildur, señor de los Dunedain, heredero del trono de Gondor, Capitán de los Montaraces del Norte. Se le ofreció a Nicolas Cage, pero no estuvo dispuesto a pasar una rotación y media de la Tierra lejos de todo y de todos. La trilogía se filmaría de un tirón, proceso que a la postre tomó 438 días.

Viggo Mortensen no tenía intención de participar. Afanes no le faltan: además de actor, el danés estadounidense es productor, escritor, músico, fotógrafo, poeta y pintor. Pero su hijo, entonces de diez años, le rogó que se involucrara en su fantasía favorita. El papel forzó a Mortensen a añadir el dominio de la espada a su ya extenso inventario de artes y oficios. Recibió

entrenamiento personalizado de Bob Anderson, el esgrimista olímpico que dobla a Darth Vader. Anderson comentó que Mortensen era “el mejor espadachín que jamás haya adiestrado”. Lo iba a necesitar. Dice que asesinó a cada doble cincuenta veces.

El actor acarreaba su espada para mantenerse en el rol, una decisión incompatible con la discreción que el espacio público demanda. La policía lo detuvo un par de veces, nerviosos ante un instrumento de guerra que llevaba más tiempo obsoleto que Nueva Zelanda de vida independiente. Al menos la inmersión surtió efecto. En una conversación con Jackson, el director lo trató de “Aragorn” por más de media hora antes de que Mortensen lo notara. La impregnación del rol es notoria en la escena en la que Aragorn cree que dos de sus amigos están muertos. Patea furibundo un casco y suelta un alarido desconsolado. No hubo necesidad de actuar, pues Mortensen se quebró dos dedos del pie. No pidió corte.

Christopher Lee era el candidato natural para Gandalf. Leía *El señor de los anillos* una vez al año, cada año, desde su publicación en 1954, un ritual que solo interrumpió su muerte. Sería, además, el único de la producción que conoció a Tolkien. El escritor le transmitió una suerte de “bendición literaria” para vestir las túnicas de Gandalf si su obra llegaba a la pantalla. De hecho, Lee en parte moldeó su carrera pensando en ese día. Decía que la única razón por la que personificó al mago en *La nuevas aventura de Robin Hood* (1997) “fue para mostrarle a todo el mundo que la viera, que podía interpretar a un mago y que sería ideal para el casting de *El señor de los anillos*”. Hasta le mandó una foto vestido de mago a Jackson: “Así es como luzco de mago, no te olvides de esto cuando hagas el casting”.

Pese a semejantes pergaminos, el director solo le ofreció el rol secundario de Saruman. Lee, dispuesto a masajear orcos con tal de participar en la fantasía de sus amores, aceptó de todos modos. Entrado en rodaje, su presencia probó ser útil no solo por su erudición tolkienigráfica. En la escena de su muerte, cuenta Jackson: “empecé a dar una larga explicación acerca de qué tipo de sonido debía hacer cuando fuera apuñalado”. Para su sorpresa, fue Lee quien lo instruyó en el arte de la agonía. “No es ‘aaaaaargh’, es ‘(exhalación muda)’, porque la respiración es expulsada de tu cuerpo”, y continuó hablando de ciertos pasajes clandestinos de la Segunda Guerra, donde se desempeñó como capitán en los servicios de inteligencia. “No presioné más el asunto y lo dejé hasta ahí”, dice Jackson, ‘‘tú obviamente sabes qué hacer”[455].

La prioridad para Gandalf era Sean Connery, pero el escocés dijo: "nunca entendí el libreto" (el mismo motivo por el que rechazó dos veces el rol de Morfeo en *Matrix*). Ni el 15 % de la taquilla que le ofreció New Line Cinema lo persuadió. El puesto recayó en Ian McKellen, un actor formado en las tablas británicas (y tataranieto del artífice del fin de semana moderno). No había leído ni una sílaba de *El señor de los anillos*, pero el entusiasmo de Jackson lo convenció. Adquirió sombrero, báculo y el acento de Tolkien.

Recapacitando de sus errores pasados, Connery aceptó tomar parte en *La liga extraordinaria* sin tampoco entender el libreto. El resultado fue tan infausto que aceleró su retiro. De Gandalf habría ganado algo así como $450 millones[456].

Los hobbits de la comunidad del anillo fueron encarnados por Elijah Wood (Frodo), Sean Astin (Sam), Dominic Monaghan (Merry) y Billy Boyd (Pippin), todos entre 1,68 m y 1,7 m de estatura. La elección de Boyd probó además ser afortunada en el plano musical. Durante una noche de karaoke, una de las guionistas quedó maravillada con su voz. Fue en gran medida por esa experiencia que incorporó *Al filo de la noche*, la canción de despedida de Faramir.

Orlando Bloom obtuvo el rol del elfo Legolas dos días antes de terminar sus estudios de teatro. En lugar de celebrar el fin de su instrucción parrandeando y jugando *beer pong*, se enfrentó de inmediato a dos meses de capacitación sobre arcos y flechas.

La elección más curiosa del casting fue la de John Rhys-Davies (el de la diarrea explosiva de *Indiana Jones*). Le tocaba en suerte encarnar al enano Gimli aun cuando mide 1,85 m, el más alto de toda la comunidad del anillo, y la misma estatura del actor de Rubeus Hagrid, el semigigante de *Harry Potter*. Una nítida manifestación del poder del cine para manufacturar ilusiones.

El rodaje se inició en octubre de 1999. Una sarta de parques nacionales, áreas de conservación y paisajes salvajes en general se iban a enterar. Para construir la capital de Rohan, se mapeó y enumeró cada planta y cada arbusto, se las extrajo y mantuvo en un vivero durante la filmación y luego se las volvió a plantar en el mismo sitio. Eran riesgos ambientales que en Nueva Zelanda estuvieron dispuestos a asumir. Serían cerca de $200 millones los que se inyectarían a la economía. Tanto que se nombró un ministro a cargo del tema, de inmediato apodado: "Ministro de *El señor de los anillos*"[457]. Solo el monto que New Line Cinema solicitó en exenciones tributarias era

diez veces el presupuesto anual de la entidad encargada de cofinanciar producciones neozelandesas.

El archipiélago ofrecía las montañas, bosques, lagos y ríos que uno espera de la Tierra Media. Para desazón de Sean Bean, el actor de Boromir, las locaciones más remotas debían ser alcanzadas en helicóptero. Temeroso de ellos, volaba solo si no había alternativa. Para las escenas del cruce de las montañas, gastaba dos horas cada mañana caminando casi hasta la cumbre, con vestuario, mientras el resto lo saludaba desde el aire.

No fue el único que transpiró. Las prótesis de látex para los pies de los hobbits tomaron más de un año de diseño y requerían de una hora y media de aplicación. Los actores debían iniciar el maquillaje a las 5 AM. Hubo unos 50 días en que, pese a toda esta faramalla, las prótesis ni siquiera aparecieron en cámara. La única forma de extraer pies y orejas era rompiéndolos, por lo que se emplearon más de 1800 pares, cada uno cocido en un horno que funcionaba 24/7. El actor de Lurtz, el líder orco, debía tolerar una cruenta preparación de once horas. El realismo resultante es estupendo. El maniquí del cadáver de Sean Bean resultó tan convincente que durante un almuerzo un funcionario le preguntó si se le apetecía algo.

Los extras fueron un reto diferente. Al sur de todo lo importante y con una población de apenas cuatro millones, llenar filas en Nueva Zelanda no es igual de sencillo que en California. Uno de cada 160 neozelandeses participó en la producción. Muchos jinetes Rohirrim son mujeres con barbas postizas. Tampoco hubo manera de obtener suficientes tipos altos para los Uruk-Hai. El requisito se sacrificó al punto de que se llegó a contratar a personas de 1,52 m. Los apodaron Uruk-Lows. La masa muscular faltante fue suministrada por el vestuario, el que era destruido tras cada uso y debía reconfeccionarse a diario.

El Abismo de Helm tomó siete meses de construcción y otros cuatro de filmación. Tras un lapso así, se formó una suerte de hermandad de extras. Los veteranos de la epopeya fílmica reconocían a sus colegas en las calles y, si la memoria les fallaba, los socorría la camiseta que les regaló la producción, con la leyenda: “Yo sobreviví al Abismo de Helm”. Lo prolongado del proceso suscitó una complicidad similar en el elenco principal. Rhys-Davies, quien en la infancia perdió la falange superior de un dedo, se sacó la prótesis, cubrió su mano de sangre de utilería y le dijo a Jackson: “Jefe, tuve un accidente”.

El telón se bajó en diciembre de 2000. Solo entonces Brad Dourif abandonó el acento británico con que personificó al consejero del rey

Théodred. Bernard Hill (Théodred) pensó que actuaba acento estadounidense. El equipo de dobles honró a Mortensen con una Haka de despedida y ocho de los actores de la comunidad del anillo visitaron a un tatuador de Wellington para inmortalizar un "9" élfico en su piel. No así Rhys-Davies, cuyo doble lo recibió en su lugar[458]. Jackson le hizo entrega de "El" anillo a Elijah Wood con toda la solemnidad del mundo. Lo que Wood no sabía es que hizo lo mismo con Andy Serkis (Gollum). A su debido momento, ambos vivieron la decepcionante experiencia de enterarse de que el suyo no era el único.

Cada una de las tres partes contó con el privilegio de un año completo de postproducción. Aun así, no notaron un auto deportivo que levanta polvo en el paisaje de *La comunidad del anillo*. Como todo el mundo sabe, en cine los modelos autos son el recurso más efectivo para representar una época. Un deportivo en la Tierra Media resultaba una pésima elección. Solo se borró para la versión en DVD[459] (DVD en el que Jackson comparte una peculiar confesión: "No me gusta la magia").

Como siempre, parte del desafío era el universo sonoro. Los gruñidos de los orcos se consiguieron en parte con crías de elefantes marinos y sus chillidos con gritos nocturnos de un marsupial llamado pósum (una plaga neozelandesa que los guardaparques procuran atropellar cuando manejan). Los principales componentes acústicos de los troles fueron morsas, tigres y caballos. Las bestias que jinetean los nazgûl son vocalizadas por burros. El sonido del ejército de los Uruk-hai en *Las dos torres* son 20 000 asistentes a un partido de críquet entre Nueva Zelanda e Inglaterra disputado en Wellington. Jackson en persona, micrófono en mano, saltó al campo de juego durante los recesos y guió a la multitud para aullar, gruñir y rugir desde las gradas.

La renderización de cada fotograma de Gollum tomó unos ochos minutos y los de Bárbol hasta 48 horas. Para las batallas de *El retorno del rey* hubo que construir una nueva sala en Weta Digital, una compañía de efectos especiales local, solo para alojar el inmenso equipo computacional necesario.

La comunidad del anillo se estrenó el 19 de diciembre de 2001. *Las dos torres*, 364 días más tarde. *El retorno del rey*, 364 días después. 714 minutos de cine, en los que ni una sola vez una mujer le habla a otra (el feminismo no era la especialidad de Tolkien: *El hobbit* menciona el pronombre *he* casi 1900 veces; *she*, una). La trilogía recaudó $2,9 miles de millones. Desde luego, ningún obstáculo para que New Line recurriera a la contabilidad Hollywood y declarara "pérdidas horrendas". Cerca de un cuarto de la población de

Wellington salió a las calles para la première de *El retorno del rey*, terminada apenas cinco días antes. El día que la Academia la coronó como Mejor Película, ni siquiera se contaba con la versión extendida para el DVD.

En su conjunto, *El señor de los anillos* obtuvo 30 nominaciones, batiendo a las otras trilogías pivotales, *El padrino* (28) y *Star Wars* (21). Ganó 17 de ellas, once a manos de *El retorno del rey*, que empató así a *Titanic* y *Ben-Hur*. La Academia sentaba un precedente de sangre: con 836 muertes en pantalla, una cada 18 segundos, *El retorno del rey* es la más mortífera del cine. Quien no pudo entrar a competir fue Serkis: parecido al caso de Frank Oz con Yoda, el registro de movimientos con sensores y su posterior digitalización no eran admisibles para la Academia.

New Line Cinema extendió esta máquina cosechadora de dólares hacia otras áreas. Juguetes, por ejemplo. Una anciana brasileña le rezó por años a un figurín de Elrond representado por Hugo Weaving creyendo que era San Antonio, hasta que su nieta reveló la confusión[460].

Pese al tremendo impacto de la trilogía, siempre hay quienes resultan inmunes. Un buen día, Cate Blanchett visitó al Príncipe Felipe, marido de la Reina Isabel II. Además de Galadriel, Blanchett había encarnado dos veces a Isabel I, antepasado de su esposa. La actriz se presentó como alguien "que trabaja en la industria fílmica". Ante tal introducción, el monarca le pidió que arreglara su reproductor de DVD[461].

Jackson mantuvo abierta la válvula de billetes con *El hobbit*. Desde luego, un pulido logro técnico. Para desazón de Ian McKellen, eso sí. Harto de filmar frente a un fondo verde con enanos imaginarios que serían añadidos en postproducción, acabó por perder la compostura: "¡no es por esto que me convertí en actor!", exclamó. Pero *El hobbit* es también un abuso. Un cuádruple abuso, de hecho.

Primero, por su duración. Estirar 300 páginas de novela a 532 minutos de cine es llevar los fines de lucro demasiado lejos. Segundo, por las licencias desmedidas con la obra de Tolkien. Antes de iniciar la filmación, uno de los productores le preguntó a Mortensen si le interesaba participar. "¿Sabes, no es así, que Aragorn no aparece en *El Hobbit*? ¿Que hay un salto temporal de 60 años entre ambos pasajes?". Tercero, por sus promesas rotas. Evangeline Lilly contó que aceptó interpretar a Tauriel (un personaje inventado para el cine) "bajo una condición. Una condición, y ellos aceptaron a la condición, y esa condición se mantuvo por dos años. La condición era que no me involucraría en un triángulo amoroso". Ya cerrado el rodaje la llamaron para

unas pocas tomas adicionales... para un triángulo amoroso[462]. Y cuarto, por la desvergonzada inclusión en los créditos de la declaración “ningún animal fue dañado”, en circunstancias de que 25 cabras y ovejas murieron de deshidratación o ahogadas. Ocurre que esa frase no aplica durante los recesos de la producción, cuando el daño no es intencional y, lo más insólito, si las cámaras no están grabando.

Para Christopher Lee, la vida artística no acabó con Tolkien. Entre varios otros, hizo de Conde Dooku en las precuelas de *Star Wars* y, durante su novena década de vida, lanzó dos discos de *heavy metal* operático que versan sobre las conquistas europeas de Carlomagno y la creación del Sacro Imperio Romano Germánico.

Algunos nunca se cansan.

Un hechizo en ocho pasos: Harry Potter

Un fin de semana de 1990, Joanne Rowling viajaba en un abarrotado tren de Manchester a Londres cuando:

> *La idea de Harry Potter simplemente se apareció en mi cabeza. Había estado escribiendo de modo casi continuo desde los seis pero nunca antes había estado tan excitada acerca de una idea. Para mi inmensa frustración, no tenía un bolígrafo conmigo y era muy tímida para pedir prestado uno. Ahora pienso que fue probablemente para mejor, porque simplemente me senté y pensé por cuatro horas (de trenes atrasados) y todos los detalles brotaron en mi cerebro, y este chico flacucho, de pelo negro y anteojos que ignoraba que era mago se volvió más y más real para mí. Pienso que tal vez si hubiese tenido que ralentizar las ideas para capturarlas en papel podría haber sofocado algunas (aunque a veces me pregunto, por curiosear, cuánto de lo que imaginé en ese viaje había olvidado para el momento en que mis manos se hicieron de un bolígrafo). Comencé a escribir* La piedra filosofal *esa misma tarde*.

Harry Potter siguió ligado a los medios de transporte durante su etapa embrionaria. Rowling inventó los nombres de las casas de Hogwarts en una bolsa de mareo de avión. Imposible saber si antes un dispositivo de recepción de vómitos dio sustento a una imperecedera obra literaria.

El manuscrito estuvo terminado en 1995. Doce editoriales lo rechazaron, hasta que el entusiasmo de la hija de ocho años del jefe de Bloomsbury allanó el camino. Le pidieron a Rowling adoptar un pseudónimo que ocultara su

sexo. Eran de la idea de que a los colegiales hombres no les interesaría leer a una mujer. Eligió el tolkeniano J. K. Rowling por Joanne Kathleen Rowling, una referencia al nombre de su abuela.

Lo que siguió fue una locura. *Harry Potter y la piedra filosofal* ha vendido más de 120 millones de copias. La séptima y última parte vendió 11 millones en 24 horas solo en Reino Unido y Estados Unidos. *El extranjero* de Albert Camus, uno de los dos libros más conocidos de un Premio Nobel, no ha vendido eso en tres cuartos de siglo. Se tradujo a cerca de 80 lenguas, entre ellas ucraniano, en cuya cultura la idea de un internado es tan ajena que describen a “Hogwarts” como un “orfanato”. Rowling se volvió billonaria, si bien perdió dicho estatus a causa de su incontinencia caritativa.

Que llevarlo a la pantalla fuera cosa de tiempo era una obviedad. Lo peculiar es que ni siquiera le dieron tiempo al tiempo.

A fines de 1997, con solo la primera novela publicada, el productor británico David Heyman recibió un ejemplar. El título le pareció “una basura” y lo relegó a un estante de baja prioridad. Una secretaria lo descubrió, y se lo entregó acompañado de un halagüeño informe. Tras leer el texto, Heyman cambió su perspectiva por completo. Se alió con Warner Bros. y en 1999 Rowling vendió los derechos por los primeros cuatro libros, aun a medio camino. Fue fichada de asesora de la producción, tanto para resguardar la consistencia como para evitar conflictos con las entregas futuras. Al menos un diálogo se eliminó para evitar contradicciones con *La orden del Fénix*, por entonces en incubadora. La escritora, a su turno, exigió que el elenco fuera estrictamente británico o irlandés, salvo por los europeos continentales que menciona la trama. Rosie O’Donnell y Robin Williams pidieron los roles de Hagrid y Molly Weasley ad honorem. Otras celebridades lanzaron ofertas comparables. Rowling fue inflexible.

Como con en el fútbol, sí se admitieron otras nacionalidades para el puesto de director. Las primeras negociaciones fueron con Spielberg, quien planeaba una versión animada con el muy no británico Haley Joel Osment en la voz del aprendiz de mago. Al final declinó. Decía que hacer una fortuna con este proyecto era como “disparar patos dentro de un barril. Es como retirar un billón de dólares y ponerlo en tu cuenta bancaria. No hay desafío”. Sí aceptó su escudero, el compositor John Williams.

Interesados para llenar la vacante no faltaban. Warner Bros. seleccionó a Chris Columbus, precedido por sus aciertos en filmes familiares, como el guion de la amada *Los goonies* y la dirección de *Mi pobre angelito*. De

manera de transmitir la atmósfera del universo Potter, Columbus relata: “para el color de paleta, hablamos de *Oliver!* y *El Padrino*, que poseen una cualidad rica, casi Technicolor”.

A la hora de buscar protagonistas, el equipo barrió las escuelas británicas. Tras siete meses de búsqueda, Daniel Radcliffe fue “descubierto” por Heyman sentado en un teatro. “Ahí sentado detrás mío estaba este chico con esos enormes ojos azules”. Ese “descubierto” merece las comillas porque Radcliffe acumulaba horas de actuación como el David Copperfield infantil de la serie televisiva de la BBC. En premio por obtener el rol, sus padres le permitieron acostarse tarde y ver su sitcom favorita.

Por fidelidad al libro, Radcliffe recibió lentes de contacto de color verde, pero irritaban sus ojos. Rowling admitió flexibilizar ese atributo. Es como si su fisiología fuese incompatible con el universo Potter, porque más encima resultó alérgico a los anteojos originales[463]. Este rasgo sí que no era negociable. No quedó más opción que buscar un material de reemplazo.

Ron halló su manifestación de carne y hueso en Rupert Grint. Se ganó el puesto en buena lid: envió un video de sí mismo vestido de su profesora, leyendo líneas del personaje y rapeando acerca de cuanto anhelaba el papel. “*Hello there, my name’s Rupert Grint, I hope you like this and don’t think I stink*”[464]. La fanaticada aún clama por la liberación de ese video.

Hermione fue encontrada bajo la forma de Emma Watson, de nueve años, en una escuela de teatro en Oxford. “Fui muy afortunada de primero hablarle por teléfono antes de conocerla”, recuerda Rowling. “Me enamoré completamente de ella. Me habló por unos 60 segundos sin respirar y solo le respondí ‘Emma, eres perfecta’. Cuando la conocí, y ahí estaba esta niña preciosa, tuve que dejarlo ir. ‘Ok, ok. Es el cine. Lidia con eso’. Aún voy a ver a la Hermione desgarbada y *geek* en mi cabeza”. De hecho, a su modo de ver, Radcliffe y Grint eran también demasiado apuestos en relación a su imagen mental.

Alan Rickman tomó posesión del puesto de Severus Snape, profesor de Hogwarts. A lo largo de la producción, Rowling iba a notificarle algunos giros dramáticos que no serían revelados sino hasta el último libro, pues creía que Rickman debía entender el origen de la amargura hacia Harry. Así, el actor manejaba más información que el propio director, y debía en cierto sentido guiarlo en algunas escenas. Ni Radcliffe tuvo esa suerte. Le preguntó una vez a la novelista si su personaje moría. Tras un momento de silencio, le semirespondió: “tendrás una escena de muerte”.

El rol de Dumbledore, el mago director de Hogwarts (homosexual, según reveló Rowling), le fue ofrecido a Richard Harris. Su salud menguante lo hizo titubear, pero su nieta de once años amenazó con no hablarle nunca más si lo rechazaba. Sus aprensiones eran del todo justificadas: falleció tras la segunda película. El reemplazo le fue ofrecido a Ian McKellen. Replicó que con Gandalf bastaba. “Tuve ya suficientes problemas personificando a una leyenda. Dos sería esperar demasiado”. Por lo demás, Harris alguna vez llamó a McKellen un actor “terrible”. En definitiva se optó por Michael Gambon, quien nunca se dio el trabajo de leer los libros. Muy suelto de cuerpo, explicaba que “no veía el punto”.

El rodaje se inició en septiembre de 2000, rentabilizando cuanta construcción patrimonial británica fuera posible. La catedral de Durham, la Universidad de Oxford y el Castillo de lnwick fueron algunas de las seleccionadas. La prioridad para los exteriores de Hogwarts era la catedral de Canterbury. El deán, no obstante, se negó a facilitarla para lo que consideró promoción de imaginería pagana. El deán de la catedral de Gloucester, por el contrario, admitió ser un fan de la saga y acogió a los equipos. La decisión escandalizó a algunos vecinos, quienes acusaban de blasfemia en cartas al *Gloucester Citizen* y amenazaban con bloquear la entrada a los equipos de filmación. A la hora del bloqueo, apareció un solo comprometido manifestante.

La legislación británica admitía un máximo de cuatro horas de trabajo para los niños. Superado ese plazo, debían retirarse a cumplir tres horas de responsabilidades escolares. Los actores hacían sus verdaderas tareas en el set de Hogwarts, pero eso no era convalidable a ojos de la autoridad. Encima de todo, hubo que repetir cada escena en la que los actores dijeran “filosofal”. En Norteamérica el libro se retituló *La piedra del hechichero* y no se puede triunfar en cine prescindiendo de Estados Unidos. Con tan poco tiempo disponible, en los diálogos con adultos se filmaba primero las escenas en las que los niños hablaban. Las respuestas de los adultos se registraban más tarde, con la cámara a espaldas de Harry, Hermione o Ron. Para sustituir a los niños se empleaban, en palabras de Rickman, “adultos muy bajos (...) con peluca”[465]. La producción presionó para modificar la legislación y la tolerancia se extendió a cinco horas diarias con un receso entremedio.

El debut, en noviembre de 2001, confirmó que era como dispararle a patos en un barril, como avizorara Spielberg (no es que alguien lo dudara en todo caso). *La piedra filosofal* superó a *La amenaza fantasma* como la más

vendedora del día de apertura y fue la más taquillera de ese año. El camino quedaba bien pavimentado para conducir a puerto la totalidad de la saga.

La filmación de *La cámara secreta* comenzó tres días después. La oferta inicial para Radcliffe fue de $181 500, más que la mesada típica para gomas de mascar propia de su edad pero insuficiente a ojos del gremio. El sindicato de actores intervino y obtuvo para Radcliffe la friolera de $3 000 000. Con doce años, Radcliffe recaudaba por sus propios méritos —tanto genéticos como dramáticos— más dinero del que casi todos los humanos obtendremos en toda nuestra vida.

En el Reino Unido, los boletos de *La cámara secreta* se pusieron a la venta más de un mes antes del estreno. Fans compraron entradas de *Scooby-Doo* solo para ver el tráiler.

Esta segunda parte muestra a Ron vomitando babosas gigantes. En Stavanger, Noruega, un operador se quejó de que superaba la tolerancia estomacal de su impresionable audiencia, que devolvía sus atracones de dulces y palomitas por donde mismo habían entrado. “No es una tarea particularmente entretenida para nuestros funcionarios tener que barrer a los enfermos”.

Menos gastrointestinal pero igualmente llamativo fue la resolución del anagrama “I am Lord Voldemort”, construido con las letras de Tom Marvolo Riddle, el nombre original del malhechor. Hubo que traducirlo a 68 idiomas sin perder el juego. En castellano, pasó a ser Tom Sorvolo Ryddle. En francés, Tom Elvis Jedusor. En italiano, Tom Orvoloson Riddle. En portugués, Tom Servoleo Riddle.

Columbus planeaba dirigir la saga completa, aunque tras el intenso trajín de las dos primeras entregas priorizó no ser un padre ausente. La tarea le fue ofrecida a Alfonso Cuarón, quien no solo no había leído los libros sino que ni siquiera había visto las dos películas. La tribuna expresaba comprensible escepticismo. Lo último de Cuarón era *Y tu mamá también* (2001), una comedia que comienza con masturbaciones en dupla, continúa con coitos compensatorios y termina con sexo oral a dos hombres en simultáneo. Heyman, por el contrario, argüía que el mexicano entendía las volátiles emociones de los adolescentes, una noción compartida por J. K. Rowling.

Cosa diferente eran los roces lingüísticos. Cuarón explicó en su espeso acento mexicano que los *dementors* podían transformar la lluvia en hielo (*ice*). Tiempo después, descubrió que el guion gráfico ilustraba ojos (*eyes*) cayendo del cielo.

Para conocer a fondo a los tres actores principales, Cuarón les pidió un ensayo acerca de sus personajes. Watson, digna intérprete de Hermione, escribió un tratado de 16 páginas. Radcliffe, un resumen de una página. Rupert Grint, nunca entregó el suyo. De vez en cuando, las apariencias no engañan.

El prisionero de Azkaban se estrenó en mayo de 2004. Para entonces, el equipo ya llevaba tres semanas embarcado en *El cáliz de fuego*. Dado que Cuarón siempre anunció que dirigiría solo una parte, se asignó el relevo a Mike Newell, el primer británico en el puesto de mando.

Newell tuvo que batirse con la dificultad adicional de escenas subacuáticas. Como no es llegar y camuflar un equipo de scuba, buzos profesionales compartían el aire de su tanque con los actores. Radcliffe sumó 41 horas y 38 minutos de inmersión, lo que le valió dos infecciones en el oído. En un punto señaló por error que se ahogaba, activando un histérico plan de rescate.

Esta vez, la constreñida agenda de John Williams le impidió retornar. Cuando se es John Williams, uno puede relegar la franquicia literaria más taquillera de todos los tiempos. Parte de la música recayó en Jarvis Cocker, vocalista de Pulp, y quien también figura como miembro de la banda de magos rockeros, junto a dos miembros de Radiohead.

La distribución de *El cáliz de fuego* se inició en noviembre de 2005, bajo el nombre en código de *Happy Days* para mitigar el riesgo de piratería. Se estrenó con la habitual fanfarria, audiencias disfrazadas y hecatombe de taquilla de siempre. Con más razón en Islandia, donde el apellido de Rita Skeeter significa “cagar”, para el inagotable deleite de los parroquianos más jóvenes.

El desfile de directores continuó su curso. *La orden del Fénix* recayó en David Yates, cuyo currículum lucía un gran total de cero largometrajes de amplia distribución. Pero ¿quién necesita un Kurosawa cuando se contrata a un coreógrafo profesional de danza para coordinar los duelos de varitas mágicas?

De nuevo, las salas agradecían la existencia de la franquicia. Esta vez fue *Happy Feet* la que vendió boletos a interesados en el tráiler. Los $940 millones que embolsó *La orden del Fénix* constituyeron la octava recaudación más alta de toda la década, más de seis veces el costo de producción. Con todo, nuestra vieja conocida “contabilidad Hollywood” entró al ruedo. Se crearon empresas que cobraron tarifas desmesuradas, y Warner Bros. declaró sin asco pérdidas por $167 millones[466].

Yates hizo de Hogwarts su hogar y se quedó para las siguientes películas. *El misterio del príncipe* estaba listo y dispuesto para el estreno programado de noviembre de 2008. Para horror de la feligresía, Warner Bros. lo aplazó a julio de 2009, como apuesta veraniega. De acuerdo a un estudio rival, buscaban además evitar que los resultados financieros de 2009 no mostraran una caída estrepitosa en relación al año anterior, pues las arcas estaban a punto de estallar con *Batman: El caballero de la noche*. Tan pronto se anunció la postergación, Internet estalló en llamaradas de furia. En Warner Bros. recibieron amenazas de muerte.

Pero *El misterio del príncipe* desembarcó, rozó los mil millones en recaudación y aplacó la impaciencia de cuanto aspirante de mago se cruzara por el frente, con 153 minutos de rebosante hechicería.

Para entonces, Rowling ya había cumplido con su parte. La séptima y última novela estaba finiquitada. *Las Reliquias de la Muerte* era su manera de cerrar, a través de 759 páginas, la historia del niño-ya-no-tan-niño vuelto mago.

Hecho cine, el guion de casi quinientas páginas dio a luz a un mastodonte de cinco horas y media. El megametraje se dividió en dos largometrajes, estrenados en 2010 y 2011.

En esta última parte, Rickman agradeció el advenimiento de la tecnología a la hora de enfrentar a la directora en Hogwarts. “Gracias a Dios por el uso de imágenes digitales, porque una varita mágica no es lo más amenazante que puedes arrojar, y apuntas a Maggie Smith, a quien creciste adorando desde las butacas baratas del Teatro Nacional”. Mucho, mucho menos afortunado resultó el doble de Radcliffe, quien sufrió un accidente que lo dejó paralizado de por vida de la cintura para abajo.

La octología llegó así a su fin. Radcliffe pasó por 160 pares de anteojos y unas 80 varillas, que en los descansos hacían también las veces de baquetas imaginarias. Hubo que aplicar 5800 veces la cicatriz por el accidente del rayo, a él o a sus dobles. Esto aparte de los moldes para asientos a la medida de los traseros de Grint y Watson, destinados a facilitar su relación con las escobas.

El impacto de *Harry Potter* en la sociedad se dejó sentir con fuerza. Nueve años antes del lanzamiento del libro, una mujer de Portsmouth de apellido Potter llamó a su hijo Harry. Hoy debe enfrentarse a compañías de buses que no le emiten el ticket y árbitros de fútbol que amenazan con expulsarlo porque a nadie le gusta que se burlen de uno. En Estados Unidos, 108

personas que llevan el nombre del mago enfrentan altercados similares. Otros han escogido este camino de motu proprio: Entre el 2001 y el 2006, el número de bebés nombrados Hermione se multiplicó por veinte.

Incluso pudimos contar con un musical protagonizado por Michael Jackson de no ser porque Rowling no estuvo dispuesta a soltarle los derechos. Soñar es gratis.

Otra vez, "el azul de Cameron": *Avatar*

James Cameron, amante de la naturaleza desde la infancia y nerd de la ciencia ficción de clase mundial, incubaba hacía años un romance interplanetario. Tan pronto como 1994, en el eco de efectos especiales que abrió *Jurassic Park*, escribió una primera aproximación. Pensaba lanzarlo antes de fin de siglo, pero ninguno de los colosos de la industria estaba dispuesto a desenfundar los alrededor de $400 millones que entonces habría demandado. Ni siquiera por James Cameron. El proyecto se archivó durante ocho años.

En 2002, el canadiense clavó sus ojos en Gollum, de *El señor de los anillos*. La tecnología ya estaba madura para dar cuerpo a su épica extraterrestre y retomó el proyecto. Un militar parapléjico viaja a Pandora a trabajar en la minería de "unobtainium", un término que desde los 50 describe supermateriales ficticios. En el libreto de Cameron, un superconductor. En Pandora, este miembro de la fuerza invasora se enamora de una princesa local tras aprender de sus modos de vida. A falta de más paralelismos con *Pocahontas*, el militar se llama Jake Sully o "J. S." como John Smith.

Cameron la llamó *Avatar* como las encarnaciones humanas de los dioses hindúes. A los habitantes de Pandora los denominó Na'vi, que en hebreo quiere decir "profeta". Basó su apariencia en un sueño de su mamá acerca de una mujer alta y azul.

Sam Worthington fue uno de los muchos que se presentó para personificar a ~~John Smith~~ | Jake Sully. No le informaron del guion ni de quien dirigía. Volvió desilusionado de la audición. "Otra pérdida de tiempo", pensó. Había vendido sus posesiones y vivía en su auto. La afirmativa le cambió la vida como a pocos.

La exobióloga recayó en Sigourney Weaver y el jefe de seguridad de la

minera en Stephen Lang, a quien Cameron recordaba del casting de *Aliens*. Zoe Saldana sería la Pocahontas Na'vi de quien John Smith | Jake Sully se enamora, no obstante su piel azul, tres metros de estatura y fuerza sobrehumana.

Cameron llevó al equipo a Hawái a modo de preparación. Pasaban sus días caminando por la jungla y viviendo como tribus. Saldana hasta se vistió de guerrera con una cola como su personaje. Pero como no hay que exagerar tampoco, a la caída del sol se instalaban a disfrutar las comodidades del hotel Four Seasons.

Para la lengua na'vi, Cameron contrató a un lingüista. Quería un idioma que los actores pudieran pronunciar con relativa facilidad, pero que no se asemejara a lenguas conocidas. Cerca de mil palabras fueron construidas. Worthington, australiano, confesó que era más fácil de dominar que el acento estadounidense.

El rodaje se inició en abril de 2007, en Los Ángeles y Nueva Zelanda, donde el paso del huracán fílmico de Tolkien dejó una estela de individuos capacitados y estudios probados. Para sorpresa de nadie, el director hizo gala del estilo que llevó a Kate Winslet a declarar después de *Titanic*: que "tendrías que pagarme una montaña de plata para trabajar con James Cameron otra vez". Si un teléfono celular sonaba en mitad de una escena, lo clavaba en la pared con una pistola de clavos. Nadie podía alegar que no le avisaron: en una producción previa Cameron clavó 20 celulares en la pared[467].

Se implementó un novedoso sistema de cámara virtual. Con los actores premunidos de múltiples sensores, Cameron podía visualizarlos en tiempo real en su entorno digital, ajustando las escenas a gusto. Spielberg, Jackson y Lucas fueron invitados a visitar el plató y/o a testear esa maravilla.

La postproducción fue, como pocas veces, tanto o más importante que la filmación. El 60 % de las imágenes fueron generadas por un computador. Incluso los cigarros que fuma Sigourney Weaver son líneas de código. Cada fotograma de 1/24 de segundo tomó 47 horas de renderización y cada minuto 17,3 gigabytes de almacenamiento, confirmando la presunción de que *Avatar* no era un proyecto apto para el milenio pasado.

Los efectos de sonido corrieron por cuenta de Skywalker Sound. Por supuesto, utilizaron también su dilatada biblioteca sonora. El rugido del thanator es el mismo del tiranosaurio de *Jurassic Park*, y el primer gruñido del animal que John Jake aprende a cabalgar es el mismo coito de tortuga que

vocaliza a los velociraptor. Si aquella cópula originó descendencia, esa tortuga es la ahijada ilustre de Hollywood.

Avatar se lanzó en diciembre de 2009, en 14 604 salas a lo largo del mundo y un cuarto de ellas en 3D. Podríamos citar el cliché del “éxito estratosférico”, pero la estratósfera es muy delgada para hacerle justicia. Fue un éxito ionosférico. En 41 días superó a *Titanic* y se alzó como la décima y última de “Los exorbitantes diez”, con $2,8 miles de millones. Batió tantas marcas que en Wikipedia existe un artículo completo dedicado a listarlas. Entre ellas, la más taquillera de China, lo cual no impidió que tras algunas semanas fuera censurada por las autoridades y retirada de cartelera. Asombrosamente, el veto no aplicó a la versión en 3D, como si la tridimensionalidad obnubilara cualquier mensaje subliminal sobre sociedades oprimidas.

Pero ya sabemos que la censura suele ocasionar los resultados opuestos. *La vida de Brian* de Monty Python fue vetada en Noruega por blasfemia y los distribuidores la promocionaron en Suecia como: “¡Una película tan graciosa que fue censurada en Noruega!”. De hecho, *La vida de Brian* era tan irreverente que EMI Films se arrepintió a último minuto y fue salvada por George Harrison, fan de Monty Python, “porque quería verla”. El director, quien ya había financiado la entrega anterior de Monty Python gracias a Pink Floyd y las elefantiásicas ganancias de *The Dark Side of the Moon*, calificó el gesto de Harrison como “el ticket de cine más caro del mundo”. El ex Beatle aparece en un breve cameo.

La influencia de Monty Python en nuestro lenguaje cotidiano es una prueba más de lo estéril de los intentos por censurarlos. Si llamamos “spam” a los correos no deseados es por un capítulo en el que vikingos en un restaurante cantan: “¡spam! ¡spam! ¡spam!” (i.e.: carne en lata), un estruendo que dificultaba la conversación[468]. En un plano menos masivo, el lenguaje de programación Python (el que usa www.datosfreak.org, casualmente) está plagado de referencias a estos humoristas.

Al cierre de esta edición, *Avatar* sigue sin ser superada. Aunque una comparsa de superhéroes se encuentran cerca. Cada vez más cerca.

CAPÍTULO 14
EL SIGLO XXI

Taquilla con superpoderes: La era de las grandes franquicias

Así como un solo soldado imperial no puede contra un piño de ewoks furibundos, ni siquiera *Avatar* puede por sí sola contra las franquicias. En el siglo XXI, las grandes máquinas del dinero son los universos ficticios, con personajes y elencos estables y dinámicas bien conocidas. Ya hemos hablado de cuatro de los cinco mayores: *El señor de los anillos* (#5), *James Bond* (#4), *Harry Potter* (#3) y *Star Wars* (#2). ¿De verdad todavía ni siquiera se ha mencionado la más potente? De verdad. No solo eso, casi duplica a la segunda. Es el universo cinematográfico Marvel, seguido a cierta distancia por DC.

La génesis de estos ecosistemas imaginarios data de 1933, cuando un estudiante de secundaria llamado Jerry Siegel escribió el cuento *El reino del Superman*. Su compañero Joe Shuster lo ilustró, modelando al as en Douglas Fairbanks. A su álter ego lo denominaron Clark Kent, por Clark Gable y Kent Taylor. Superman era un villano calvo, abocado a la dominación mundial, que gana poderes telepáticos a partir de una droga experimental[469]. Siegel publicaba sus ocurrencias en un fanzine —una revista de y para aficionados — pero no vendió bien. El Superman maligno fue reemplazado por uno heroico, más comercializable.

Incapaces de conseguir un editor, Siegel intentó fichar a un ilustrador de más edad y prestigio. Tan pronto se enteró de la traición, Shuster quemó el cómic rechazado. Solo la portada sobrevivió. El tiempo cicatrizó las heridas y retomaron el desarrollo del personaje. Introdujeron, entre otros, a Luisa Lane, la reportera en quien Superman ha clavado su corazón. La basaron en una modelo que años más tarde se casaría con Siegel.

Para 1938, habían asumido que Superman nunca lucraría y vendieron los

derechos a Detective Comics (hoy DC Comics) por ni un dólar más que $130. Se publicó en junio de ese año. El superhombre todavía no volaba, pero era "más rápido que una bala, más poderoso que una locomotora y capaz de sortear rascacielos de un solo salto". Fue de inmediato un *hit* y producto de exportación (a España llegó como *Ciclón el Superhombre* y Clark Kent como Carlos Sanz). Superman estableció de una sentada el arquetipo del superhéroe que perdura hasta hoy (o, en inglés, Super Hero™, pues la expresión es marca registrada por DC y Marvel en conjunto). Por eso Jason Segel (Marshall en *How I met your mother*) escondió hasta los diez años de edad una capa bajo la ropa "por si acaso" algo salía mal[470]. La primera respuesta al clamor por más fue "El Bat-Man", con un diseño influenciado por *El Zorro* de, otra vez, Douglas Fairbanks. La capa es herencia visual del ornitóptero de Leonardo Da Vinci.

Al igual que Superman, la identidad de "el Bat-Man" sería secreta. En su caso, Bruce Wayne (o Bruno Díaz en México). El nombre de pila, por Robert The Bruce, el patriota escocés de *Corazón valiente*. El apellido, por Anthony Wayne, uno de los héroes de la guerra de independencia de Estados Unidos, a quien apodaban "El Loco" luego de que un amigo arrestado por "conducta desordenada" pidiera clemencia y en lugar de concederla lo amenazara con 29 latigazos en caso de reincidencia. "El Bat-Man" salió a la venta en mayo de 1939. De nuevo, fue un acierto.

Las cifras alentaron la creación del programa radial *Las aventuras de Superman*, origen de la idea de la kryptonita. Bud Collyer, la voz del súper hombre, quería vacaciones, pero la tecnología de la época solo admitía programas en vivo. La incorporación de un punto débil permitía reemplazar a Collyer por un tipo que solo emitía gruñidos[471].

Martin Goodman, empresario editorial, salivaba con estos acontecimientos. Fundó una empresa de historietas que llamó Marvel Comics y en 1939 lanzó su primer número que trata sobre un androide llamado Antorcha Humana. El volumen de ventas obligó a reimprimir rápido y distribuyó unas 880 000 copias.

DC lanzó Flash en 1940, y el año siguiente Aquaman y la Mujer Maravilla. Esta última, obra de William Moulton Marston, psicólogo e inventor del primer prototipo de detector de mentiras. Moulton Marston creía que las mujeres son emocionalmente superiores y que "en los siguientes 100 años veremos el inicio de un matriarcado estadounidense, una nación de amazonas en un sentido psicológico en lugar de físico. En 500 años habrá una seria

batalla de sexos. Y en mil años las mujeres gobernarán definitivamente este país”. Tan favorable era su opinión de las mujeres, de hecho, que una sola le resultaba insuficiente y vivía en un *ménage à trois*. Su esposa trabajaba y su otra pareja cuidaba a cuatro hijos, dos de cada una.

También en 1941 Marvel estrenó Capitán América, que rozó el millón de copias, y el menos conocido Capitán Nazi, genéticamente alterado para luchar por el Eje (era una buena coyuntura para vender nacionalismo). Es la denominada Era Dorada del cómic.

El empuje de los superhéroes decayó tras la Segunda Guerra. DC y Marvel concentraron sus balas en otros campos, desde el terror a pasajes bíblicos. Los comics fueron culpados por el aumento en la delincuencia juvenil y otros males.

No por mucho. La Era de Plata del cómic se inició por ahí por 1956. Gatúbela fue ideada para disipar las acusaciones de que Batman y Robin eran homosexuales. Una nueva versión de Flash probó ser muy popular, y DC respondió con la Liga de la Justicia: a los ya existentes Flash, Superman, Batman, Aquaman y Mujer Maravilla se añadieron Detective Marciano y Linterna Verde (y, años más tarde, Dogwelder, quien suelda cadáveres de perros al cuerpo de los malhechores). Durante esta década, Warner Bros. distribuyó la serie de televisión *Aventuras de Superman* con George Reeves como su encarnación terrestre.

Reeves alcanzó estatura de celebridad. De acuerdo a su testimonio, una vez se topó con un niño que portaba una pistola real y buscaba constatar que las balas rebotaban en su cuerpo, pero él lo convenció de que la trayectoria posterior del proyectil podía dañar a inocentes. Posiblemente apócrifo, pero reflejo de una dinámica veraz. Reeves ideaba pretextos para prescindir del vestuario en público, pues los niños solían patearlo y lanzarle piedras para testear sus superpoderes.

Marvel siguió las señales. Jack Kirby y Stan Lee (quien, por mera coincidencia, estudió en el mismo colegio que los creadores de Batman) redibujaron la industria de la historieta con superhéroes orientados a una lectoría más madura. Los 4 Fantásticos (1961) adquirieron poderes por la exposición a rayos cósmicos durante una misión científica al espacio. El prolífico 1962 vio nacer primero al portentoso Hulk. Lee lo hizo gris, pues no sugería ningún grupo étnico particular. El colorista trató de convencerlo de que el gris vuelve difícil mantener consistencia en la imprenta. Dicho y hecho: impreso el personaje tuve diferentes tonos. Lee optó por volver a Hulk

derechamente verde y fantaseó que la exposición a rayos gama lo volvió de ese color[472].

Transcurridos algunos meses de Hulk desmembrando rivales, Lee se preguntaba: "¿Cómo haces a alguien más fuerte que el más fuerte? Finalmente se me ocurrió: no lo haces humano, lo haces un dios". Fue el origen de Thor. El mismo mes nació el Hombre Araña y con él su álter ego, Peter Parker, domiciliado en 20 Ingram Street (una dirección real, curiosamente habitada por una familia de apellido Parker[473]). El Hombre Hormiga vio la luz el mes siguiente.

Iron Man hizo su aparición el año entrante. Ese mismo 1963, una plétora de humanos mutantes recibió el apelativo de X-Men. Lee necesitaba una nueva camada de superhéroes, pero no quería verse en la necesidad de explicar cómo obtuvieron sus superpoderes. "No podían todos haber sido mordidos por una araña radioactiva o expuestos a una explosión de rayos gama. Y tomé la salida cobarde. Me dije 'Por qué tan solo no digo que son mutantes'". Blade el cazador de vampiros arribó al universo Marvel en 1973.

La colonización del cine por parte de DC fue gradual. En los 40 Columbia produjo dos series de Batman de 15 capítulos cada una. La tercera arremetida fue entre 1966 y 1968, cuando Adam West le puso cuerpo al hombre murciélago y Burt Ward a su escudero Robin para una serie de televisión producida por ABC que parodiaba las adaptaciones de los 40. Además de luchar contra los malhechores y de resguardar la ley y el orden en Ciudad Gótica, proclamaban la importancia de hacer las tareas, comer verduras, beber leche y usar los cinturones de seguridad. Los efectos especiales eran, bueno... sesenteros. La secuencia de Batman y Robin escalando paredes con una cuerda se conseguía tan solo girando la cámara en 90°. Entre medio, alguien solía abrir la ventana (en realidad una escotilla) y conversar con toda tranquilidad con los paladines del bien. Entre muchas otras celebridades, por ahí asomaron su cabeza Jerry Lewis, Sammy Davis Jr. y Santa Claus.

Un consorcio de estudios adaptó Superman en 1978, con guion original de Mario Puzo. Para el protagónico, descartaron entre varios otros a Robert Redford (muy caro), Clint Eastwood (muy ocupado), Steve McQueen (muy gordo), Sylvester Stallone (muy italiano) y David Prowse (muy británico... ya recuerda lo de "Darth Farmer"). A la postre, el puesto lo tomó un más bien flacuchento Christopher Reeve (no confundir con George Reeves de la serie de TV). Para ponerse a tono, recibió entrenamiento personal de parte de Prowse y dieta alta en proteínas. En diez semanas, ganó 15 kilos de

musculatura y pasó de levantar patéticos 18 kilos en banca a 145. Recibió apenas $250 000, en comparación a los $2 millones que cobró Gene Hackman por Lex Luthor y los $3,7 millones de Marlon Brando por oficiar durante unos pocos minutos de padre biológico. Pese a lo fugaz de su aparición, tras una batalla legal, Brando exigió volver a filmar el 80 % de la película. Así y todo, ni siquiera se tomó la molestia de memorizar sus diálogos —ya conocemos al hombre— y se los imprimieron en el pañal del super bebé. *Superman* fue seguido por secuelas en 1980, 1983 y 1987, y por *Supergirl* en 1984.

Superman IV, para desgracia de la fanaticada, cayó en manos de Cannon y su factoría de patadas voladoras. Redujeron el presupuesto de $36 a $17 millones y vaya que se nota. Los efectos especiales son para llorar. La escena en que Superman entra a Naciones Unidas fue grabada en un parque industrial británico porque no había plata para montarla en Nueva York. *The Washington Post* escribió que *Superman IV* era "más lenta que una barcaza funeraria, más barata que una venta en Kmart".

Cualquier esperanza de Reeve de reivindicar al súper hombre llegó a su fin en 1995, luego de que un accidente ecuestre lo dejara cuadripléjico. Irónicamente, su último rol fue de policía parapléjico en *Above Suspicion*, para el que se preparó junto a una mujer que resultó aplastada por un librero en el terremoto de Los Ángeles. Reeve volvía cada noche a su lujoso hotel pensando: "Gracias a Dios que no me tocó a mí".

En el momento más oscuro de su estancia en el hospital, poco antes de una riesgosa intervención, vio a un hombre de bata blanca entrar a su habitación. Con un grueso acento ruso, se presentó como proctólogo y, blandiendo guantes de goma, anunció que debía examinar a Reeve de inmediato. Por primera vez desde el accidente, Reeve rio. Era Robin Williams.

Warner Bros. proyectaba una nueva versión de Superman para 1998, esta vez dirigida por Tim Burton. La capa la luciría Nicolas Cage, quien, por pura admiración a la serie, llamó a uno de sus hijos Kal-El, el nombre de nacimiento del superhéroe. El proyecto nunca llegó a puerto. Cage, quien firmó un contrato *pay or play*, ganó $20 millones sin moverse de su escritorio.

Respecto al hombre murciélago, el proceso fue más tardío. A fines de los 80, una alianza de Warner Bros. con DC se propuso apuntar a la audiencia adulta, retratando a Batman ya no "como como un payaso barrigudo con capa". Para ordenar la casa, el escogido fue, en palabras de Tom Shone, un

hombre "con un díscolo nido de cuervo por cabello que lucía como un primo menos conocido de la familia Addams". Tim Burton, precedido por su reciente triunfo con *Beetlejuice*.

Se barajó a Bill Murray de Batman y Eddie Murphy de Robin. Al final, el rol estelar fue a parar a Michael Douglas. Sí, sí, sé que no recuerda al actor detrás de Gordon Gekko en el atuendo del hombre murciélago. Este Michael Douglas ocupa como nombre artístico Michael Keaton para diferenciarse de su colega[474]. Keaton, festinando con el desconcierto, emplea su nombre de nacimiento para todo lo que no sean giras oficiales. "Así que la gente se confunde por completo porque a donde voy habrá un conductor con un cartel que dice 'Michael Douglas' y luego aparezco yo. ¡Se ven tan confundidos!".

(El nombre puede ser definitorio en la industria fílmica. En 1985, NBC preparaba *John y Yoko: una historia de amor*. Para el rol de John Lennon, convocaron a un londinense de 31 años. La contratación naufragó cuando un medio británico reveló que su nombre era no otro que Mark Chapman, tal como el mismísimo asesino de Lennon[475]).

Keaton había construido su carrera a punta de roles cómicos. Warner Bros. recibió 50 mil cartas de protesta de quienes anhelaban una adaptación seria. En *Los Angeles Times* se escribió que "al fichar a un payaso, Warner Bros. y Burton se han defecado en la historia de Batman".

El fichaje del Guasón fue otra telenovela. Jack Nicholson era la prioridad, pero se mostraba dubitativo. En consecuencia, los productores le propusieron el papel a Robin Williams. Nicholson fue informado de que Williams ocuparía la vacante si él declinaba. Esto presionó a Nicholson a aceptar, a cambio de un contrato cuantioso y sus propias condiciones de agenda. Williams quedó tan molesto de haber sido utilizado de carnada que se rehusó a interpretar a El Acertijo en *Batman Eternamente* y de figurar en cualquier creación de Warner Bros. hasta que el estudio se disculpara.

La recepción de *Batman* fue grandiosa. Solo *Indiana Jones y la última cruzada* vendió más boletos en 1989. El nuevo enfoque, más oscuro y dramático, fue instrumental para delinear la versión moderna del superhéroe fílmico. Acentuó además varias tendencias de la industria cinematográfica en general: ganó importancia la cifra de ventas del fin de semana de apertura, acortó el desfase entre el debut y el lanzamiento para video, catalizó la comercialización de universos ficticios listos para la venta, y la categoría PG-13 se volvió el objetivo de quienes apuntan al público masivo.

En 1992, tanto Burton como Keaton reincidieron para materializar *Batman*

regresa. Danny DeVito puso a disposición de la cámara todos y cada uno de sus 147 centímetros para dar cuerpo al rufián (Andy Warhol decía que DeVito “es tan tierno, que todos debiésemos casarnos con él”). Michelle Pfeiffer sería Gatúbela, luciendo un traje sellado casi al vacío. Tan ajustado, que lo vestía por periodos cortos para no desmayarse. Como le tapaba los oídos apenas escuchaba su voz, y Burton debía avisarle cuando hablaba demasiado fuerte. *Batman regresa* resultó ser desconcertantemente sombría, tan poco apta para vender cajitas felices que McDonald’s canceló la promoción con sus personajes.

El encapotado retornó dos veces bajo la batuta de Joel Schumacher. En 1995, en el cuerpo de Val Kilmer —con un batimóvil diseñado por H. R. Giger— y en 1997 en el de George Clooney. Esta última, una adaptación infame por la que tanto Schumacher como Clooney pidieron disculpas. El actor mantiene en su oficina una foto de sí mismo vestido de Batman para recordarle día a día lo que ocurre cuando aceptas un rol solo por pensar en tu billetera.

El dueto DC + Warner Bros aceleró el paso con *Catwoman* (2005), en cuyo protagónico Halle Berry revolvió hormonas en siete continentes. La audiencia masculina ignoraba que a menudo festinaban sus ojos con un congénere, pues en las escenas de lucha la actriz fue doblada por un hombre con lápiz labial y traje de Gatúbela. *Catwoman* es una de las cintas más profusamente deshonradas en los Premios Frambuesa (de los pocos que lo ha hecho peor es Adam Sandler, depositario de Peor Actor y Peor Actriz a la vez por *Jack y Jill*). Berry fue en persona a recibir su trofeo a Peor Actriz. Agradeció a su mánager, quien “me ama tanto que me convence de hacer proyectos aun cuando él sabe que son una mierda”.

De ahí en más, DC + Warner Bros. cuajaron megafilms a ritmo de casi exactamente uno por año.

Entre 2005 y 2012, Cristopher Nolan dirigió tres veces a Christian Bale como el hombre murciélago. Fue un notorio cambio estilístico. Si las adaptaciones de Burton y Schumacher tienen lugar en un mundo de comics, Nolan sometió a Batman a las convenciones habituales de acción y suspenso.

La segunda de Nolan, *Batman: El caballero de la noche*, es para muchos la más memorable de toda la saga, y en el *ranking* absoluto de IMDb solo la superan *Camino a la libertad* y las dos primeras entregas de *El Padrino*. Contribuyó, desde luego, la legendaria interpretación de Heath Ledger como El Guasón.

Ledger se enclaustró durante 43 días en una habitación de motel, a objeto de aislarse con sus pensamientos e incubar el psicópata que vemos en pantalla. Como punto de partida, tomó *La naranja mecánica* y a Sid Vicious, el bajista de los Sex Pistols, de tan precario dominio de su instrumento que sus compañeros de banda solían desconectar su amplificador en recitales[476], pero de un carisma desbordante. Ledger escribió un diario de vida que contenía fotos de *La naranja mecánica*, cartas de joker, fotos de hienas, maquillaje de payaso, la palabra "caos" destacada en verde y una lista de elementos que su personaje consideraría graciosas, como SIDA, minas antipersonales e individuos brillantes padeciendo de hemorragia cerebral. La atmósfera de pavor en torno al Guasón fue complementada con las elucubraciones sonoras de Hans Zimmer, tales como hojas de afeitar contra cuerdas de piano.

En la primera grabación junto a Michael Caine —un veterano con 55 años de actuación en el cuerpo—, fue tal el impacto ante Ledger que "olvidé cada línea. Terrorífico". Se decidió dejar la escena así[477]. Otra de las secuencias imborrables es cuando quema una montaña de mil millones de dólares en efectivo. Desde luego, ciñéndose a la legislación que rige el uso y goce de billetes de utilería: impresos por un solo lado, y a menos del 75 % o más del 150 % del tamaño genuino. En Estados Unidos, *Batman: El caballero de la noche* ganó más en sus primeros seis días que el primer Batman de Bale en toda su proyección. Recibió ocho nominaciones, el máximo para una película basada en un cómic, y ganó dos. Una de ellas, Mejor Actor Secundario para Ledger. No pudo subir al estrado a recibirlo. Había muerto exactamente un mes atrás, intoxicado por un cóctel de medicamentos capaz de matar a un rinoceronte. En forma póstuma, Ledger ganó además el BAFTA, el Globo de Oro, el AFI y, en esencia, casi cualquier premiación cinematográfica disponible ese año. Jude Law, Johnny Depp y Colin Farrell donaron sus salarios de *El imaginario mundo del Doctor Parnassus* a la hija de Ledger.

Warner Bros. + DC nos ha regalado otras tres Batman, aunque sin Nolan, quien se desplazó a las comarcas de la astrofísica para conducir *Interestelar*. Tres publicaciones científicas nacieron del modelo digital del agujero negro, resultado de un año de trabajo de 30 personas y miles de computadores[478]. En una polémica decisión, Ben Affleck tomó el relevo como el enmascarado. En Warner Bros. le advirtieron que el público solía ser muy crítico de cada nuevo actor que asumía el personaje y le aconsejaron marginarse de las reacciones en Internet. Affleck visitó de todos modos un foro, cuyo primer

comentario era: “Affleck de Batman? NOOOOOOOO!!!!!!!!!!!”. Decidió desconectarse de inmediato.

La primera figuración de Affleck fue en *Batman vs Superman: El Origen de la Justicia*, con guion de David S. Goyer. El mismo David S. Goyer que una década antes maldijera el proyecto comentando que “es donde vas una vez que te admites a ti mismo que has agotado todas las posibilidades”. *Batman vs Superman* coincide con el debut en pantalla grande de la Mujer Maravilla. Ese puesto lo ganó la israelita Gal Gadot presentándose al casting convencida de que postulaba a Gatúbela[479]. Gadot luego sería la protagonista de *La mujer maravilla*, que terminó de filmar embarazada, con un trozo de pantalla verde sobre su panza a objeto de esconder en postproducción tan poco superheroinesca protuberancia.

Las adaptaciones fílmicas del hombre murciélago han terminado de cimentar su presencia en la cultura popular. Los niños de cuatro a seis años conocen tan bien al personaje que solo vestir el disfraz mejora su perseverancia. El llamado “efecto Batman”[480].

Por el ala Marvel, el primer largometraje basado en uno de sus personajes fue *Howard the Duck*, con George Lucas en la producción ejecutiva, del mismo 1989 que vio renacer a Batman. Apenas cubrió sus costos y fue nominado a siete Premios Frambuesa.

Cinco años después se filmó *Los 4* con un mísero millón de dólares. No era más que un pretexto para evitar que vencieran los derechos, predestinado a guardarse para siempre en una bóveda. Lo asombroso es que el elenco y los técnicos madrugaban cada mañana y entregaban su mejor esfuerzo, ignorantes de que su histrionismo estaba sentenciado a una eternidad de abandono[481].

Las cosas pintaban mal. Entre 1993 y 1996 la acción de Marvel se desplomó un 93 % y se acogió a bancarrota. Michael Jackson intentó comprar la empresa para interpretar al Hombre Araña y Marvel ofreció los derechos de casi todos sus personajes a Sony por meros $25 millones. A Sony solo le interesó el Hombre Araña, que adquirió por $10 millones.

Marvel se salvó al fusionarse con una empresa de juguetes. La nueva administración creó un estudio cinematográfico propio y los vientos comenzaron a cambiar. De a poco, la tecnología se aproximaba a las espinudas demandas de sus personajes. *Blade* (1998) capturó $131 millones y abrió el apetito.

Siguió *X-Men*. Para Wolverine querían a Russell Crowe, pero el australiano

no estuvo interesado. Recomendó en su lugar a un paisano llamado Hugh Jackman, poco conocido fuera de las tablas. Previo a la audición, Jackman pasó frente a un IMAX y vio un show de lobos (“wolves”, en inglés). Entró a observar. Se pasó tres semanas estudiando los movimientos de los lobos antes de enterarse de que el Wolverine es un mustélido, en castellano “glotón”[482]. A pesar del desliz zoológico, *X-Men* cosechó casi $300 millones y el personaje se volvió la carta de presentación de Jackman. Tanto, que se hizo una película entera en torno a él: *X-Men orígenes: Wolverine*. Para una de sus escenas, Jackman tuvo que correr desnudo por un pasillo. Al girar en una esquina, se encontró con todas las mujeres de la producción blandiendo billetes de $5. Instintivamente, intentó cubrirse la entrepierna. Un dolor punzante le recordó que aún llevaba puestas las garras de utilería de Wolverine[483].

Aun cuando los X-Men lucen humanos, Marvel logró argumentar en la corte que no califican como tales para efectos tributarios. ¿La razón? Las “muñecas” pagan 12 % de impuesto de importación, mientras que los “juguetes” un 6,8 %. En el fallo se lee que “la corte considera que estas figuras no representan seres humanos (...) Estos personajes fabulosos usan sus extraordinarios e innaturales poderes físicos y psíquicos en el lado del bien o el mal”[484]. Otra expresión de toda la magia contable del cine.

En 2002 fue el turno de *El Hombre Araña*, un papel se ofreció a Heath Ledger. Lo rechazó argumentando que “estaría arrebatando el sueño de otra persona”. En su lugar se convocó a Tobey Maguire. Flaco como pocos, Maguire se preparó durante cinco meses con yoga, artes marciales y escalada, entre otros tonificantes musculares. Nada de eso, en todo caso, lo preparó para la escena de la cafetería en la que atrapa en una sola bandeja una manzana, una caja de leche, un plato y un sándwich en caída libre. En lugar de abusar de los computadores, se abusó de la paciencia de los presentes hasta conseguirlo a la 156° toma. El público mostró su complacencia y la marca Marvel explotó gracias a *El hombre araña*. Stan Lee, acreedor del 10 % de las ganancias de acuerdo al contrato, se sobaba las manos observando los $822 millones de recaudación... hasta que la majadera contabilidad Hollywood hizo de las suyas y se declararon ganancias nulas.

Entre 2002 y 2018, se han acumulado más de media centena de películas ambientadas en el universo Marvel. Las recaudaciones suelen rondar los $700 a $800 millones, y es cada vez menos raro que sobrepasen la barrera de los 1000. La más colosal de todas, *Vengadores: Infinity War* (2018), cuarta en el

ranking absoluto. Le sigue *The Avengers: Los Vengadores* (2012), sede de aquellas distintivas escenas en las que Robert Downey Jr. (Tony Stark/Iron Man) ofrece comida a sus interlocutores. Era comida real, que mantenía escondida en el set. *The Avengers: Los Vengadores* fue escrita por Joss Whedon, coguionista de *Toy Story*, un hombre cuya bandera feminista trastabilló luego de que su mujer destapara sus infidelidades. Ya lo decía Groucho Marx: "Detrás de cada guionista exitoso hay una mujer. Y detrás de ella está la esposa".

Sumando la recaudación del conjunto hasta *Avatar* parece una apuesta *indie* al lado. En dos instancias independientes, adolescentes obnubilados con todo esto se inyectaron mercurio para imitar a sus héroes. Uno de ellos se hizo además morder por arácnidos para seguir los pasos del Hombre Araña[485].

Disney, esa aspiradora de dólares, no se iba a quedar abajo del tren de las franquicias. En 2003 lanzó la primera de sus *Piratas del Caribe,* basada en la atracción homónima de Disneyland. Una vez más, con Bob Anderson a cargo de producir espadachines y, más importante, con ese poderoso imán que es Johnny Depp en el protagónico. Depp moldeó a su personaje, Jack Sparrow, en base a Keith Richards, guitarrista de los Rolling Stones, y Pepe le Pew, el zorrillo de Looney Tunes[486]. Sin ir más lejos, Richards es el actor que da cuerpo al Capitán Teague, padre de Sparrow en una de sus entregas.

En vista de sus ademanes, le preguntaron a Depp si el capitán era homosexual. "Todos mis personajes son gay", respondió. El CEO de Disney cuestionó si acaso Depp estaba borracho y comentó que con esos gestos "va a arruinar la película"[487]. Depp se presentó además con varias tapaduras de oro en sus dientes para negociar "con el tejo pasado", a sabiendas de que los ejecutivos vetarían semejante aberración. La treta del actor funcionó: convinieron reducirlas a solo tres.

La tribuna amó a Jack Sparrow. Poco importó que un miembro del equipo de filmación sea visible en la mitad del barco. Tan segura se volvió esta apuesta que la saga contiene la 1°, 2° y 11° producciones más caras de la historia.

Inspirada por tan particular carisma, una londinense de nueve años de edad le escribió a Depp: "somos un grupo de jóvenes aspirantes a piratas y estábamos teniendo algunos problemas al amotinarnos contra los profesores y nos encantaría que pudieras venir a ayudar". El actor grababa a poca distancia de ahí y apareció con vestuario completo de Jack Sparrow. Informó que los

piratas se iban a tomar la escuela y que en adelante solo comerían golosinas, por lo que los dientes se volverían negros y luego se iban a caer. Depp suele viajar con el vestuario para visitar hospitales de niños.

Disney consolidó todavía más su señorío en el territorio de las franquicias al adquirir Estudios Marvel en 2009, por cuatro mil millones de los verdes.

Lionsgate ingresó a este ruedo de modo no planificado, al acceder a distribuir *Los juegos del hambre*. A tres días del lanzamiento ya era su cinta más exitosa y prosperó al punto de que la participación femenina en arquería aumentó un 105 % en Estados Unidos en un año. Todos felices, salvo la competencia y el actor Liam Hemsworth, quien debía soportar la maldadosa costumbre de Jennifer Lawrence de comer ajo o atún antes de sus escenas de besos[488].

Más fecundos han sido los responsables de *Rápido y furioso*, que han hecho entrega de ocho largometrajes en catorce años. La serie, antítesis de lo que cualquiera entienda por cinearte, es una oda a la adrenalina y la velocidad. Por eso resulta tan sorprendente que dos de sus puntales, Michelle Rodriguez y Jordana Brewster, ni siquiera poseyeran licencia de conducir al momento del casting[489] (como el director de *Drive*, quien carece de licencia tras fallar ocho veces el examen[490]). Rodriguez dice que el haber aprendido a conducir en el marco de *Rápido y furioso* le trastocó la vara de la normalidad, origen de más de una multa en la vida real.

Cierran la lista de los grandes familiones del cine palomitero contemporáneo *Transfomers*, *Misión imposible* y *Crepúsculo*. La primera, el pasaporte definitivo a la fama para Megan Fox, la misma que años antes vistiera un enorme disfraz de plátano al lado de la autopista para promocionar una tienda de helados. La segunda, el salto a Hollywood del británico Simon Pegg. En 2004, le preguntaron si tras el inesperado auge de *El desesperar de los muertos* (*Shaun of the Dead*) era el momento de migrar a la capital del cine. “Bueno”, bromeó Pegg, “no es como que nos vamos a ir a hacer, no sé, bueno, *Misión Imposible 3*.” Seis meses más tardes, aceptó un rol en *Misión Imposible 3*[491]. La tercera, la consolidación del estatus de bombón de clase mundial para Robert Pattinson, actor de reparto en *Harry Potter*. Esto, a pesar de la intensidad de sus hedores corporales. De acuerdo al actor que hace de su padre en *Crepúsculo*, “porque si no se cambia su ropa y los paparazzi le sacan fotos siempre con la misma tenida, no pueden venderlas”.

Zamarreo triple: Internet, 3D y cine digital

Tres sacudidas nos han traído las primeras décadas del nuevo milenio.

La primera de ellas, la agonía del celuloide. El proceso comenzó en el lugar menos pensado: las dependencias de Kodak, la empresa cuya existencia dependía de sus frutos. En 1975, un ingeniero de la compañía llamado Steven Sasson inventó la fotografía digital, pero sus superiores "estaban convencidos de que uno nunca querría ver sus fotos en una televisión"[492]. Kodak patentó su sistema, pero lo mantuvo bajo reserva. Tras gozar por décadas de posición dominante, las propias cámaras digitales forzaron a la empresa a declarar su bancarrota en 2013.

Cada vez menos cineastas se mantienen firmes al pie del cañón análogo. En 2009, *Slumdog Millionaire* fue la primera producción digital en ganar Mejor Fotografía. En 2013 Paramount cerró sus puertas a los 35 milímetros y distribuyó *El lobo de Wall Street* solo a través de unos y ceros.

No solo su naturaleza digital hizo memorable *El lobo de Wall Street*. Es la biografía de un corredor de bolsa e inversionista neoyorquino (Leonardo DiCaprio) y el retrato de la desmesura del mundo bursátil de los 90. Un estado de ánimo plasmado en el guion: Jonah Hill aspiró tanta cocaína de utilería —vitamina en polvo— que contrajo bronquitis y tuvo que ser hospitalizado[493]. Además, la película retiene hasta hoy el cetro fuckológico entre las películas no insignificantes, con 569 *fucks*, o 3,2 por minuto. Así las cosas, era del todo apropiado que Matthew McConaughey formara parte del elenco. A los 30, fue arrestado por posesión de marihuana. La policía lo encontró desnudo, bailando y tocando bongos, junto a un tipo que aplaudía al ritmo de la música. Además de su experiencia en materia de frenesí, McConaughey trajo aportes de corte performativo. A DiCaprio le fascinó su rutina de precalentamiento —una king-kongnesca vocalización con golpeteo del pecho— y lo persuadió de incluirlo en el rodaje.

A diferencia de las incursiones digitales previas, *El lobo de Wall Street* era una de aquellas cintas que una sala respetable no podía no mostrar. Colgar un letrero anunciando la prescindencia de lo último de Scorsese y DiCaprio es inadmisible. Era la última alerta: invertir o morir.

Lo que se inició como una tímida innovación en 2005 alcanzó la mitad de los recintos en 2011, y para fines de 2017 era un proceso casi completo. Cuando los cinéfilos del año 2100 se pregunten por las etimologías de "film" o de "película", se sorprenderán de enterarse que proviene de una desaseada

tecnología de químicos desarrollada durante el siglo XIX. Será como hoy nos sorprendemos de que los grifos hagan referencia a las antiguas fuentes de agua que representaban a un *gryphos*, la bestia de la mitología griega[494].

Más allá de la nostalgia, la digitalización trae casi solo ventajas. La calidad es incorruptible, a diferencia de químicos evanescentes y los costos de distribución son apenas una fracción.

La segunda revolución es la que trajo esa herramienta ubicua, que tantas áreas del quehacer humano ha redibujado: Internet.

En 1997, Reed Hastings alquiló *Apollo 13* en un videoclub local. Llegado el momento de retornarla, no recordaba dónde la había dejado. Ni siquiera se atrevía a confesarle el desaguisado a su esposa. Se asombraba a sí mismo de que esa trivialidad sembrara una mentira en su matrimonio. Cuando seis semanas después *Apollo 13* por fin apareció, la multa era de $40. Camino al gimnasio, Hastings pensó:

> *¿Por qué no crear un videoclub con una membresía como la de los gimnasios, con una cuota fija mensual?.*

Años más tarde la respuesta fue Netflix[495].

A diferencia de los videoclubes, Netflix ofrecía alquiler de discos por correo, sin fecha límite de devolución. En 2000, Hastings y su socio propusieron intercambio de publicidad con Blockbuster, un gigante de arriendos de propiedad del mismo conglomerado que controlaba Paramount. Proponían que Netflix promocionara a Blockbuster en su web y que Blockbuster reciprocara en sus tiendas físicas. “Casi se rieron de nosotros una vez fuera de la oficina. Al menos al comienzo, pensaban que éramos un negocio de nicho muy pequeño”[496]. Hastings incluso les ofreció la propiedad de Netflix a cambio de $50 millones. En lugar de ello, el videoclub cerró un acuerdo con Enron Broadband Services. Blockbuster tuvo que abandonarlo el año siguiente, luego de que su socio se sumergiera en uno de los mayores escándalos corporativos de la historia. Blockbuster cerró sus puertas el 9 de noviembre de 2013, cuando arrendó su última película en una sucursal de Hawái: la comedia *This is the end*[497].

Netflix, por el contrario, monitoreaba el ciberespacio con esmero de sabueso. En el Superbowl de 2004, Justin Timberlake reveló por accidente el seno derecho de Janet Jackson. Un germano bangladeshí, impaciente ante la dificultad de encontrar el clip, les propuso a dos socios crear una plataforma

que facilitara el trabajo de compartir videos. La llamaron YouTube[498]. En cosa de meses, YouTube era el repositorio madre de chascarros, gatos y bebés. La audiencia global fijó sus ojos allí. Monty Python subió sus videos y sus ventas legales de DVD crecieron un 16 000 %.

Siguiendo esa huella, Netflix evolucionó de los DVD por correo al *streaming*. El paso siguiente fue la producción propia. Es tal su supremacía, que llegó a consumir un 37,1 % del ancho de banda de Internet en Norteamérica, seguido de lejos por YouTube un 17, 9 %[499].

La amenaza de la reproducción casera propiciada por Internet fue a su vez responsable del tercer terremoto del nuevo milenio, si bien menos profunda que las otras dos: la reanimación del 3D.

Los estudios deben inducir a las audiencias a pagar boletos y aguantar el mastique del vecino por la misma pieza que se puede descargar del torrent favorito o comprar en la cuneta a una fracción del costo. El 3D ha operado de contención de daños, pero ha sido insuficiente. En Estados Unidos, la asistencia per cápita a salas bajó de cuatro boletos por persona y año, la menor desde el advenimiento de los nickelodones en los albores del cine. *Straight Outta Compton*, uno de los éxitos del verano de 2015, ni siquiera pudo ser proyectada en su natal Compton porque la ciudad de casi cien mil habitantes, y a un tiro de piedra de Hollywood, no cuenta con una sola sala[500].

Otros efectos del 3D fueron más inesperados. En 2012, un neurocientífico de 67 años llamado Bruce Bridgeman fue a ver *Hugo*, la primera creación de Scorsese en 3D. Es una ficción sobre Georges Méliès, ese gran pionero del cine. Bridgeman padecía de “ceguera de estéreo”: su cerebro procesaba las imágenes en 2D, sin la dimensión de profundidad. “Cuando salíamos y la gente discutía sobre un pájaro en el árbol, me quedaba buscándolo cuando ellos ya estaban listos. Para todos, el pájaro había emprendido vuelo. Pero para mí, era solo parte del fondo”. Bridgeman pagó el extra por los anteojos a modo de pequeño despilfarro. Para su estupefacción, los personajes saltaron de la pantalla frente a sus ojos. No solo eso: una vez fuera de la sala, veía en 3D. *Hugo* despertó alguna parte dormida de su andamiaje cerebral[501].

¿Qué esperar del futuro? La vocación por el relato viene configurada de fábrica. Somos contadores de cuentos por naturaleza. Los medios narrativos cambian, pero la pulsión primigenia no. Durante decenas de miles de años la primacía la tuvo el relato oral. Siguió el teatro y la palabra escrita. Desde fines del siglo XIX, el cine es el formato más rico. Mi apuesta es que en años venideros la realidad virtual se convertirá en el medio último, la experiencia

inmersiva por antonomasia. Tomará elementos del cine, sin duda, pero no será cine, que subsistirá de un modo similar a como hoy subsiste el teatro. Spielberg quizás apunte en la dirección correcta con la visión plasmada en *Ready Player One* (2018). Estoy con Godard, quien decía: “aguardo el fin del cine con optimismo”.

Pase lo que pase, al menos sabemos que contamos con *100 años*, protagonizada por John Malkovich. Almacenada en una bóveda a prueba de balas, la película será abierta automáticamente el 18 de noviembre del año 2115 para su estreno en el Festival de Cannes. Eso, si el festival sigue existiendo. Y si para entonces el apocalipsis zombi sigue circunscrito al séptimo arte.

AGRADECIMIENTOS

Como los otros números de la colección, *Historia Freak del Cine* es orgullo representante del uso y abuso del *crowd-reviewing*. Mi gratitud hacia Francisco Ortega por su aquiescencia Jedi y a Gonzalo Martínez por su venia de historietista al fundacional de DC y Marvel; a José Espinoza por su ánimo en sepia; a la Tripulación del Aquiles por permitir que parte de este libro se escribiera en los canales antárticos; a Matías Allende y a Ignacio Lagos —un hombre que respira *deadlines*— por sus precisiones gramaticales, y a León Délano, fundador de Cineclub de acuerdo a rumores no confirmados, por ir incluso más allá y meter sus pezuñas en la portada y en las motivaciones de los Movie Brats; a Juan Guillermo Sandoval, por abonar mi estancia en California con todo tipo de delicias de la bahía; a Joel Poblete, por interrumpir sus ciclos circadianos para compartir su erudición; a Loreto Arteaga, quien de nuevo sacrificó el ecosistema que le es natural por partir muy atrás con tal de ayudar; a Javiera Abud y Felipe García, porque el aliento a dinosaurio de Sophia Loren no podía faltar en un libro como este. A Natalia Abarca, por energizarme con su hospitalidad de sabor a huevo con palta. A Diego González, el hombre más importante del Planeta, por su paciencia, prolijidad y disposición a coronar el fin de nuestras batallas editoriales con una pipa de la paz.

Y en especial a Daniela Elgueta y su envidiable retención de tramas, ya una habitué de mis papiros de quien he tomado más tiempo del que merezco; y a Mauricio Reyes, la enciclopedia andante, poseedor además de una preciada dosis de ironía para hacer ver lo pecaminoso de mis errores y omisiones.

REFERENCIAS

Para revisar todas las referencias de este libro, busque en el sitio:
www.datosfreak.org/referencias

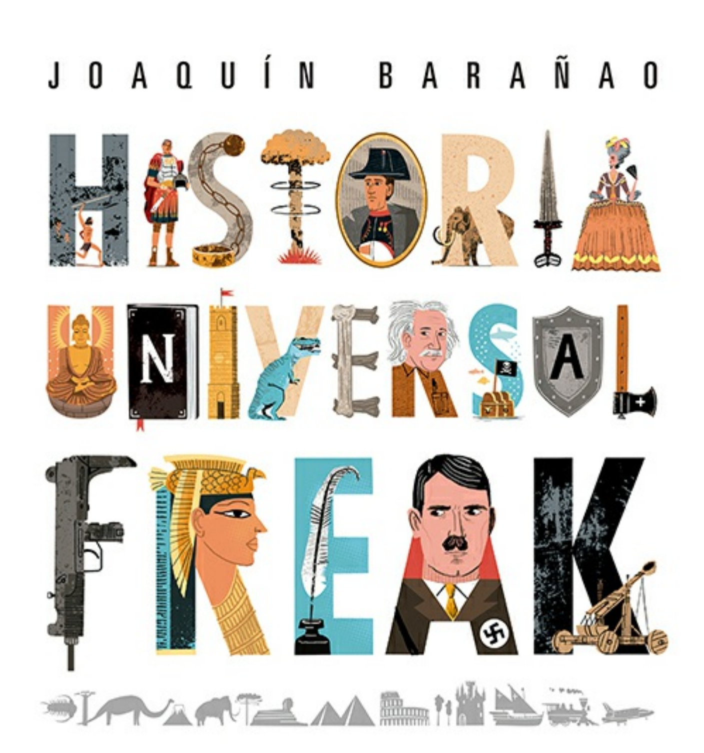
ENCUÉNTRANOS EN...






OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

HISTORIA UNIVERSAL FREAK
VOLUMEN I

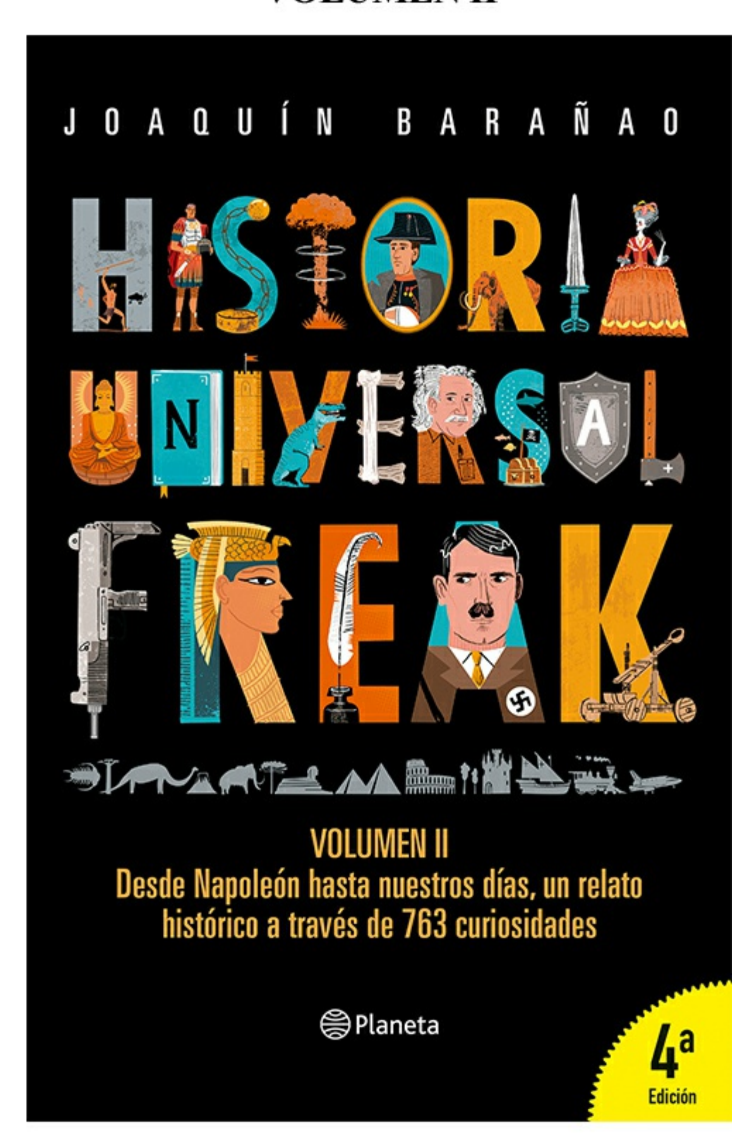


VOLUMEN I
Desde el Big Bang hasta la guillotina, un relato histórico a través de 762 curiosidades

Planeta



HISTORIA UNIVERSAL FREAK
VOLUMEN II



HISTORIA FREAK DEL FÚTBOL

